МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ

Видання засноване у 1994 році

ВИПУСК 23

Київ • 2014

УДК 0.61.12:7(477)(058)
ББК 85.1(4УКР) я 43
У45

Друкується за ухвалою вченої ради
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).
Протокол №3 від 20.12.2014 р.

Згідно з постановами ВАК України від 14.04.10 № 1–05/3 та від 26.05.10 № 1–05/4 збірник внесено до переліку фахових наукових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук з мистецтвознавства та архітектури (Бюлетень ВАК України. – 2010, – № 5, – с. 13; № 6, – с. 9).

Збірник рекомендований для викладачів, аспірантів, студентів вищих мистецьких закладів,
мистецтвознавців, художників, архітекторів, шанувальників образотворчого мистецтва і архітектури.

Редакційна колегія:

А. В. Чебикін, *академік Національної академії мистецтв України (НАМУ), професор, народний художник України (відповідальний редактор);*

О. В. Ковальчук, *кандидат мистецтвознавства, доцент (заступник відповідального редактора);*

О. А. Лагутенко, *доктор мистецтвознавства, професор;*

В. Ф. Макухін, *академік УАА, доктор архітектури, професор;*

Л. С. Міляєва, *академік НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України;*

З. В. Мойсеєнко, *академік УАА, доктор архітектури, професор, заслужений архітектор України;*

П. В. Нестеренко, *кандидат мистецтвознавства, доцент, член-кореспондент Української академії геральдики (відповідальний секретар);*

Л. В. Прибєга, *академік УАА, кандидат архітектури, професор, заслужений працівник культури України;*

О. К. Федорук, *академік НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України;*

В. А. Чепелик, *академік НАМУ, професор, народний художник України;*

К. Б. Акілова, *Академія мистецтв Узбекистану, Академік АМУ, доктор мистецтвознавства;*

А. О. Пучков *(Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ), доктор мистецтвознавства, професор, член президії, академік-секретар відділення архітектурознавства Української академії архітектури;*

О. А. Тарасенко *(Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського), доктор мистецтвознавства, професор;*

В. В. Куцевич, *академік Української академії архітектури (УАА), доктор архітектури, професор;*

Ю. В. Романенкова *(Київський університет імені Бориса Грінченка), доктор мистецтвознавства, професор;*

П. А. Ричков *(Національний університет водного господарства та природокористування), доктор архітектури, професор, член-кореспондент Української академії архітектури;*

М. І. Яковлєв, *академік НАМУ, доктор технічних наук, професор, заслужений працівник народної освіти України*

© Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2014

ЗМІСТ

З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Тимченко Т.
Викладання техніко-технологічних дисциплін у КДХІ у 1920–1930-х роках 5

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

Яланський А.
Композиція пейзажу як фактор ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів 21

Колісник П.
Мистецький проект «Поташня...» в контексті образотворчих процесів в Україні на початку XXI сторіччя 33

Балог А.
Від задуму до втілення у камені: поетапний аналіз роботи над скульптурним монументом 46

Сухенко В., Засипкін О.
Методологія становлення перспективного мислення та бачення школяра 54

НАУКОВИЙ ПОШУК

Sydorenko V.
Cultural Hero As a Part of Artistic Thinking of Classical Times 66

Пламеницька О.
Княжа доба як етап модернізації укріплень Кам'янця-Подільського (до проблеми стадіального розвитку міста-фортеці) 77

Куцевич В.
Соціологічні аспекти вільного часу як передумова формування типології закладів дозвілля 99

Dzhulai M.
Theoretical and practical basics of the mordant dyeing for the restoration of museum textile 109

Дмитрієв Л.
Одношарові шарнірно-стрижневі моделі тонких пластинок 117

Трофимович Н.
Архітектурні рішення та гармонічний вибір конструктивних систем 126

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

Комарова Г.
Проблематика дослідження української школи реставрації пам'яток архітектури (60-ті – 80-ті рр. XX ст.) 132

Попович К.
Літографія в творчості київських художників-графіків 1960-х років 144

Сіровська Т.
Картина М.О. Ярошенка «Всюди життя» та її роль у творчості художника 158

Ковальчик Я., Левківська Л.
Проблема термонапруженого стану в масивах бетону монолітних прогонових будов мостів 166

Макухін М.
Принципи планувальної організації багатофункціональних мостових споруд 175

ОСОБИСТОСТІ

Храпачов О.
Василь Іванович Гурін. Мистецькі роздуми 186

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Шалімова-Пузиркова М.
Випускники НАОМА 2014 року 196

Нестеренко П.
Серце, віддане людям (До дня народження О. Ф. Соколової) 204

Захист дисертацій 206



З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

УДК 378:7(477-25) «1920/1930»

Тетяна Тимченко
кандидат мистецтвознавства, доцент НАОМА

Викладання техніко-технологічних дисциплін у КДХІ у 1920–1930-х роках

Анотація. У статті йдеться про формування у європейській культурі думки про необхідність викладання хімії та технології художніх матеріалів у вищих навчальних закладах мистецького спрямування. Наведено короткі відомості про викладачів та комплекс дисциплін з техніки й технології мистецтва, що викладалися у Київському державному художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Проаналізовані спеціальні видання українських фахівців у період 1920–1930-х років за згаданою темою.

Ключові слова: мистецька освіта, станковий живопис, художні матеріали, техніка, технологія, хімія, дослідження, експертиза.

Постановка проблеми. Думка про необхідність знань з технології художніх матеріалів для покращення якості живопису виникла приблизно у середині XIX ст. у зв'язку з кризою в європейському мистецтві. З другої половини XIX ст. хімію почали викладати студентам художніх академій. Лабораторні дослідження зразків давнього живопису мали самостійний академічний характер, а з іншого боку, слугували поштовхом для пошуків нових живописних технік та пігментів. Те, що у КДХІ в період 1920–1930-х років викладався комплекс дисциплін з хімії та технології художніх матеріалів, становить значний інтерес і як історичний факт, і як привід для роздумів щодо ролі цих дисциплін у підготовці мистців.

Актуальність дослідження. Імена Федора й Варвари Лоханько — викладачів КДХІ досить відомі завдяки їхнім працям з технології малярських матеріалів, написаних ними переважно наприкінці 1920-х та у 1930-х роках. Однак фактичне значення їхньої викладацької та наукової діяльності до сьогодні не поціноване належним чином. Вважаємо, що це необхідно зробити для успішного розвитку української науки та художньої освіти.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Викладені у статті результати дослідження можуть бути використані при викладанні дисциплін з технології живопису в НАОМА та інших мистецьких навчальних закладах. Зважаючи на дуже незначний обсяг інформації про перебіг навчаль-

ного процесу у досліджуваний період, наведені дані можуть бути використані при написанні історії НАОМА. Приклад викладачів КДХІ може спрямувати інтереси сучасних студентів-живописців до експериментування з живописними техніками, що позитивно вплине на їхню творчість.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Детальні відомості про подружжя Лоханько донедавна були відсутні. У багатьох друкованих працях та рукописних документах містяться згадки про те, що В. Лоханько працювала у Державних науково-дослідних реставраційних майстернях, створених 1938 року у Києві (нині Національний науково-дослідний реставраційний центр України, далі — ННДРЦУ). Однак точних дат її співпраці з цією реставраційною організацією поки що не знайдено. Першою спробою заповнити цю лакуну є публікація співробітниці ННДРЦУ О. Асаулової, що ґрунтується частково на матеріалах з архіву організації [1]: наведено світлину та репродукцію портрета Варвари Юхимівни, а також ряд фактів з її біографії, що досі не були відомі.

Біобібліографічні відомості про професора Ф. Лоханька містяться у двох довідниках [8, с. 51; 9, с. 135–136] (однак, йому помилково приписані дві книги його дружини В. Лоханько), а також у згаданій публікації О. Асаулової, де загально окреслено його внесок у справу дослідження техніки й технології живопису.

Що ж до передумов викладання технологічних дисциплін у художніх вузах — найбільш повно, на нашу думку, це питання висвітлено у працях відомого російського дослідника Ю. І. Гренберга [3, 4], який представив еволюцію поглядів на технологію живопису в історичному розвиткові та стосовно сучасності. У XIX — першій половині XX ст. у мистецтвознавстві вважалося, що технологія не має прямого стосунку до творчого акту виникнення витвору мистецтва. Друковані видання висвітлювали, як правило, вузьке коло професійних питань основ ремесла і являли собою або рецептурні довідники, або матеріал для історії технології. Зміни у техніці живопису, приміром, пов'язували із зміною в'язива фарб [3, с. 8].

У наш час стало зрозумілим, що технологічний процес створення живописного твору нерозривно пов'язаний зі стилістикою і навіть у певному розумінні визначає загальні тенденції її розвитку. Тому вивчення історії технології вважають нині важливим фактором для правильного розуміння багатьох явищ мистецтва, особливо на ранніх та переламних етапах формування стилю.

Новизна наукового дослідження. Імена Федора і Варвари Лоханьків як викладачів КДХІ (й інших навчальних закладів) та авторів ряду видань відомі вузькому колу фахівців, і до сьогодні ще не було зроблено спроби проаналізувати їхній доробок, оцінити внесок у розвиток науки про живопис, зіставивши висловлені ними думки з сучасними уявленнями. Дана стаття є першою такою спробою.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. У світлі сьогоднішніх знань про техніку й технологію мистецтва багато з того, що було опубліковано у виданнях

першої третини XX століття, підлягає коригуванню. Відомості, що містяться у зазначених виданнях, не можна сприймати як стовідсотково вірні. Українські видання з цієї тематики ґрунтуються переважно на німецьких, французьких та російських джерелах кінця XIX — першої третини XX ст., а також на відомостях зі старовинних європейських трактатів. З іншого боку, для нас дуже цінними є відомості, отримані безпосередньо зі спостережень авторів; спроби узагальнення інформації щодо еволюції розвитку техніки й технології живопису.

Виклад основного матеріалу. Упродовж багатьох століть розвитку європейського живопису техніка й технологія були невіддільні і усвідомлювалися як безпосередньо пов'язані з творчим процесом. Оволодіння прийомами рисунка й живопису розпочиналося зазвичай із засвоєння художнього ремесла, оскільки матеріали для живопису виготовлялися кустарним способом, невеликими партіями. Ручне індивідуальне вироблення дає глибоке розуміння властивостей основ, ґрунтів, фарб та лаків, ось чому старе класичне мистецтво дає величезне розмаїття технічних прийомів і відповідно — варіантів авторських живописних технік.

Поступово, починаючи ще з XVII ст. у свідомості суспільства особистість Творця й ремісника почали відокремлюватися одна від одної, і це розходження набуло особливої гостроти у XIX столітті. Віднині художник мав зосередитися лише на творчості, в той час як виготовлення основ, пензлів, фарб, розріджувачів, лаків перейшло у відання виробників. Фактично була започаткована окрема галузь виробництва; художникам пропонують матеріали для живопису так званого фабричного виготовлення. Не останню роль відіграв і розвиток хімії, завдяки чому було синтезовано низку нових пігментів (саме у XIX ст. з'явилося найбільше нових пігментів для фарб, багато з яких широко вживані до сьогодні).

Водночас, експериментування виробників художніх матеріалів, особливо зловживання олійним в'язивом (в цей час широкого розповсюдження набувають олійні ґрунти, а також емульсійні зі значним вмістом олії) часто призводило до швидкого погіршення стану збереженості живопису.

У XIX ст. в європейському художньому процесі намітилася відчутна внутрішня криза. Це була епоха «історизму», коли зачарування давниною охопило усі сфери мистецтва й художніх ремесел, породивши явища стилізації та еклектики. Воно проявилося не лише у виборі сюжетів, намаганні відтворити стиль минулих епох, але й у пануванні так званого галерейного тону в живопису.

Ідеалом для художників-академістів слугувало мистецтво епохи Високого Відродження. Але на той час переважна більшість картин, створених у минулому, перебувала під потемнілими шарами різночасових лаків («патиною часу»). Щоб досягти схожого ефекту, художники починають вкривати свої твори тонованими лаками; водночас багато хто з них зловживає темними брунатними тонами (О. Ренуар називав їх «чорними»), і зокрема, фарбою органічного походження — бітумом (асфальтом), який

мав гарний золотавий тон і прекрасно імітував пожовклі старі лаки. Специфічний кракелюр збігання, що виникав невдовзі на місцях, де був ужитий асфальт, призводив до раннього псування живопису. Коричневий тон заполонив твори епігонів класичного живопису. Панування естетики «патини часу», на тлі хибного уявлення про класичний тристадійний багатошаровий живопис, заводить європейський живопис у глухий кут. Виходом з кризи став творчий метод імпресіоністів, що відкрив кардинально інакші способи формопобудови.

Намагання поліпшити стан збереженості новітніх творів живопису, а з іншого боку — краще зрозуміти особливості роботи старих майстрів, спричинили значну зацікавленість художників та вчених-дослідників XIX — початку XX ст. *старовинними технологіями й технікою* живопису минулого. З XVIII, а особливо з середини XIX ст. починають видавати старовинні трактати й манускрипти з живопису, нерідко мовою оригіналу з паралельним перекладом та коментарями, а також лицеві й іконописні зразки (рос. «подлинники»). Приміром, єпископ Порфирій (К. Успенський) у виданні Київської духовної академії 1868 року опублікував переклад відомого трактату XVIII ст. афонськогоченця-іконописця Діонісія Фурноаграфіота.

Водночас набувають поширення спроби *на практиці* відтворити рецепти, що їх наведено у середньовічних трактатах і працях західноєвропейських авторів XVI–XVIII ст. Однак давні трактати з техніки живопису дуже важко піддаються адекватному перекладу через значну кількість «темних» місць у давніх текстах, відсутність чіткої номенклатури назв пігментів, а нерідко й з причини недостатньої обізнаності авторів (оскільки не завжди вони були художниками). Ось чому праці кінця XIX — початку XX ст., де викладено техніку живопису старих майстрів, нерідко базувалися на поєднанні цитат із давніх текстів та результатах власних *експериментів* авторів чи сучасних їм художників. Як засвідчив подальший розвиток техніко-технологічних досліджень, багато що у висновках експериментаторів виявилося хибним, однак важливим був поштовх до пошуків нових шляхів через пізнання історичних технік.

Нагадаємо, що у руслі європейського історизму XIX ст. захоплення тим чи іншим культурним явищем минулих епох спричиняло намагання відтворити також і техніку давнього живопису. Скажімо, німецькі стилізації під середньовічний живопис XV–XVI століття писали на дошках, загрунтованих вручну, темперними фарбами. Зовні схожим шляхом експерименту, опертого на писемні джерела, йшли молоді українські мистці — Михайло Бойчук та його однодумці. Проте в основі оригінального стилю українського живопису — неовізантизму (який пізніше був названий бойчукізмом) лежали надбання монументального й станкового мистецтва різних епох і культур, творчо й глибоко переосмислені; отже, казати про стилізацію стосовно кращих зразків цієї течії неправомірно. Мистці, які брали участь у народженні цього стилю й належали до «паризької шко-

ли» Михайла Бойчука 1909–1910 рр., а також деякі інші його послідовники експериментували із техніками малярства (станкового й монументального), а також ужиткового мистецтва. Додамо, що тісний зв'язок із старовинними малярськими техніками й технологіями дозволили М. Бойчуку, а особливо М. Касперовичу успішно засвоїти ремесло реставрації, якому останній присвятив більше двадцяти років життя [10].

У той же час, із початку XX ст. все більшої значущості набувають *лабораторні* дослідження творів живопису минулих епох. Поступово стає зрозумілим, що тільки шляхом проведення подібних досліджень можливе визначення точного складу ґрунтів та пігментів фарбового шару. До речі, необхідність таких досліджень мистецтвознавці підтримали лише у середині — другій половині XX ст. Сьогодні техніко-технологічні дослідження з проведенням спеціальних лабораторних досліджень є невід'ємною частиною процесу поглибленого вивчення творів мистецтва та реставрування їх.

Значну роль у даному напрямку досліджень відіграв розвиток хімії та фізики. Відкриття цих наук намагалися пристосувати до вивчення старого мистецтва. Французький просвітник XVIII ст. Дені Дідро першим довів важливість техніки й технології живопису, розуміння хімічної сутності фарбових сумішей та впливу на них атмосфери, а тому закликав вивчати палітру й техніку старих майстрів. «Чи може хімія слугувати мистецтву?» — під такою назвою французький хімік Ж. Шапталь опублікував статтю у 1801 р. В цей час хімічному дослідженню було піддано проби, узяті з помпейських розписів, регулярні розкопки яких були розпочаті з 1738 р. Упродовж XIX, а особливо з початку XX ст. у практику мистецтвознавців, музейників, експертів, реставраторів почали впроваджуватися спеціальні методи дослідження: фізико-оптичні й фото-фізичні (зйомка у невидимих зонах спектру — рентгенівській, ультрафіолетовій, інфрачервоній; макрофотозйомка, мікрозйомка, фотографічне посилення контрасту; мікроскопічне дослідження поверхні), хімічні (мікрохімічний аналіз ґрунтів та фарб), стратиграфічні (виготовлення й дослідження під мікроскопом мікрозрізів живопису). Чимало нових методів було винайдено упродовж XX ст., і цей процес триває: відкриття природничих наук стають на службу вивченню мистецтва. Завдяки впровадженню спеціальних методів дослідження, уявлення про структуру твору живопису, взаємодію шарів, оптичні ефекти, а також про застосовані художні матеріали набувають необхідного рівня точності. Можна стверджувати, що наприкінці XX — початку XXI ст. техніко-технологічні дослідження творів мистецтва стали ознакою достовірності висновків мистецтвознавців.

З другої половини XIX ст. у деяких навчальних закладах Західної Європи студентам — майбутнім художникам — починають викладати фізику й хімію. Основою цього явища стала ідея ґрунтовнішої освіти художників — вони мали орієнтуватися у різноманітних техніках старих май-

стрів і, як наслідок, досягати вагомих результатів у власній творчості.

Іншою причиною став катастрофічний стан творів, написаних у XIX ст. Цікаво у зв'язку з цим звернутися до матеріалів II Всеросійського з'їзду художників (грудень 1911 — січень 1912 рр.) у Петербурзі. Однією з найбільш обговорюваних тем було забезпечення збереженості творів *сучасного* мистецтва, а питанням реставрації старовинних творів відводилося не настільки велике місце у доповідях. Йшлося також про необхідність створення дослідницької лабораторії при Імператорській Академії мистецтв, що викликало резонанс у інших регіонах імперії.

Із деяким запізненням в Україні у 1920-ті роки також було розпочато викладання дисциплін з хімії, техніки й технології студентам художніх навчальних закладів. Так, за спогадами студентів, на зразкових художньо-педагогічних курсах при Інституті пластичного мистецтва (потім КДХІ) у 1922 р. викладали хімію (на жаль, ім'я педагога не вказано) [2, с. 100].

Значний внесок у викладання спеціальних дисциплін, пов'язаних із технологією та хімією, належить, як уже зазначалося, подружжю Лоханьких. **Федір Пилипович Лоханько** (1884 — після 1960), який у 1910 р. закінчив хімічний факультет Політехнічного інституту (Київ) за фахом «технологія барвників та волокна», працював у різних містах Російської імперії на посаді інженера. З 1924 до 1930 року працював у КДХІ лектором, викладачем I групи, а з 1927 до 1.09.1930 штатним професором II групи [5, арк. 7]; був головою «предметової комісії допоміжних дисциплін», членом «текстильної фахової предметової комісії»; йому доручено було викладання таких предметів: «фарбування, хемія, хем[ічна] технол[огія] волокн[истих] матер[іалів], хем[ічна] технол[огія], хемія фарб» [6, с. 20–21]. Під час роботи організував хімічну й технологічну лабораторію і керував ними [5, арк. 7]. Після звільнення працював на посадах зав. кафедрою у Текстильному, Авіаційному, Сільськогосподарському інститутах та Академії радянської торгівлі; у 1941–1943 роках — консультантом Трикотажної фабрики та викладачем Агрошколи. Після війни працював у Київському інженерно-будівельному інституті. З 23.11.1943 зарахований у резерв професором з технології художніх матеріалів КДХІ; працював за сумісництвом і був звільнений за власним бажанням 1.10.1960 р.; 20.12.1960 р. ректором О. Пащенком йому оголошена глибока подяка за багаторічну й сумлінну працю [5, арк. 2-2/зв., 3, 10 15]. Він є автором 18 [8, с. 51] наукових праць, серед яких:

1. **Лоханько Ф.** Словник технічної номенклатури. Мануфактурні виробництва. (Проєкт). — К. : Українська Академія наук, Інститут української наукової мови, Державне видавництво України, 1928. — 104 с.

2. **Лоханько Ф.** Малярські матеріяли. Короткий курс технології малярських матеріалів. — Харків-Київ : Державне видавництво України, 1930[1]. — 213 с. (Книга підготовлена у 1928 році).

3. **Лоханько Ф.** Технічна хімія поліграфічних матеріалів. Органічні тіла. — Х. — К., 1931. — 366 с.

4. **Лоханько Ф.** Навчальний посібник з органічної хімії для студентів будівельних інститутів і технікумів. — К., 1957 [8, с. 51].

5. **Лоханько Ф.П., Флорова**[2] **Т. І.** Художні матеріали. Техніка живопису. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. — 141 с.

Варвара Юхимівна Лоханько (?–1946 [5, арк. 3]) з 1927 року працювала позаштатним викладачем І групи КДХІ, була членом «предметової комісії допоміжних дисциплін». Предмети, що вона читала: «хем[ічна] технологія маляр[ських] матер[іалів]/, хем[ія] худ[ожньо]-пед[агогічних?] матер[іалів]» [6, с. 23–26]. Викладала у Художньо-індустріальній профшколі (колишньому Київському художньому училищі), а також була доцентом Гірничого інституту (принаймні у 1930 році). З кінця 1920-х років її запрошували до співпраці реставратори Києва; за нашим припущенням, вона виконувала дослідження для Реставраційної майстерні Всеукраїнського музейного городка [10, с. 53, 62]. Працювала також у створеній 1938 року Державній науково-дослідній реставраційній майстерні Комітету у справах мистецтва УРСР (нині ННДРЦУ), у довоєнний та, вочевидь, і повоєнний період, де завідувала хімико-технологічною лабораторією [1].

В. Ю. Лоханько є автором праць:

1. **Лоханько В.** Таблиці з технології малярських матеріялів. — К. : Видання Київського Художнього Інституту, 1928. — 20 с. (на правах рукопису).

2. **Лоханько В. Ю.** Хемія для художників: Підручник для художніх технікумів. — К. — Харків : ОНТВУ Видавництво «Кокс і хемія», 1932. — 152 с. (Книга підготовлена до друку 1930 року).

3. **Лоханько В. Є.** Художні матеріали і техніка живопису / За ред. проф. М. А. Шаронова. — К. : Мистецтво, 1938. — 187 с.

4. **Лоханько В. Е.** Альбом грунтов. (КГХИ: Химико-технологический кабинет. 1941). Власноручно виготовлена В. Лоханько (на нашу думку, упродовж кількох років) унікальна підбірка рецептур та зразків ґрунту для живопису свідчить про існування у КДХІ Хіміко-технологічного кабінету, що, з урахуванням дуже скупих документальних даних про довоєнний період історії нашого закладу, вважаємо надзвичайно цінним. Зберігається він на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

5. **Лоханько В. Е.** Методика технического и технологического анализа живописи. — 13 с. (рукопис; машинописна копія). 1946 р. Зберігається в архіві ННДРЦУ. Присвячена питанням техніко-технологічної експертизи творів живопису.

Таким чином, завдяки В. Ю. Лоханько, Ф. П. Лоханькові, П. Омельченкові наприкінці 1920 — початку 1930-х років була заповнена лакуна, що існувала в українській спеціальній літературі з питань техніки та технології живопису. Ретельно зібрані ними відомості про старовинні техніки й технологію живописних матеріалів подано доступною мовою, з урахуванням потреб сучасних мистців, у першу чергу студентів. Яскравою ознакою цих праць є те, що вони написані чудовою українською мовою. На той час українська мова ще не була насильно

зрусифікована, вчені працювали над фаховою термінологією у багатьох галузях науки й виробництва. Деякі вживані авторами спеціальні терміни варто було б ввести до обігу чи принаймні враховувати при написанні сучасних наукових праць. (Спроба переосмислити частину термінології, що стосується практики реставраторів, була здійснена автором [11]. Зауважимо, що мова повоєнного посібника Ф. Лоханька й Т. Флорової 1960 р. здається «знекровленою» — настільки вона є калькою з російської).

Список використаної літератури, що його наведено у виданнях Ф. Лоханька 1930 та В. Лоханько 1938 років, демонструє обізнаність українських учених з виданнями німецьких, французьких, російських фахівців (істориків мистецтва, хіміків-аналітиків та хіміків-технологів, художників) кінця XIX — 1930-х років, а також з книгою П. Омельченка — Варвари Лоханько. До речі, знання німецької й французької мов Ф. Лоханько особисто підтверджує [5, арк. 3].

Нижче наводимо короткий аналіз зазначених праць з технології матеріалів живопису 1920–1930-х років.

В. Ю. Лоханько. Таблиці з технології малярських матеріялів. 1928.

Вступ «Декілька слів щодо випробування барвників хемічними реагентами» відбиває тогочасну ситуацію: оскільки у продажу є неякісні (підроблені) фарби, художникам треба вміти їх проаналізувати на предмет автентичності. Наводяться способи, за допомогою яких «кожний художник може вдома проробити прості, але достатні спроби». Подано такі таблиці: «Випробування барвників хемічними реактивами», де барвники згруповано за кольором і наведено їхні хімічні формули та якісні реакції; «Характеристика малярських барвників» (згруповано за кольором; подано синоніми назв, опис властивостей, «тривкість» (тобто стійкість), «де вживають» (у яких живописних техніках), особливості змішування з іншими барвниками та кількість олії на 100 ч. барвника); «Схнучі (тобто висихаючі) олії»; «Смоли, віск, парафін, спермацет, камфора» (властивості, температура топлення (плавлення), у чому розчиняється, сфера вживання).

Лоханько Ф., Малярські матеріяли. Короткий курс технології малярських матеріалів (1930).

З «Переднього слова» (1928) стає зрозумілим, що перед нами — виклад курсу, який професор читав для студентів малярського факультету КХІ у 1924–1927 рр. Підручник розрахований на підготовлених читачів, які мають певні знання в галузі хімії та оптики. Автор наголошує, що книга висвітлює лише питання технології матеріалів, а техніки малярства торкається лише побіжно. Наприкінці видання наведено таблиці стислих характеристик малярських барвників та сохнучих олій, складені В. Лоханько.

Автор видання зауважує, що нові фахові терміни погоджено з Інститутом української наукової мови, а також пропонує надсилати зауваження й вказівки на адресу Художнього інституту.

Лоханько В. Ю. Хемія для художників (1932).

У «Передмові» (1930) зазначено, що «потребу мати знання в хемії, щоб підготовити кваліфікованого фахів-

ця-художника, визнають тепер усі авторитети в цій справі». Автор наголошує, що основою підручника є курси лекцій, які вона читала в КХІ та Художньо-індустріальній профшколі. Вважає, що для художників найважливіший розділ хімії — вивчення барвників, а тому найбільшу увагу приділяє «виготовленню й методам випробування барвників». Наприкінці кожного розділу подано запитання для зручності самоперевірки.

Книга вирізняється стрункою систематикою викладу, і водночас мова її — жива, а тому складний матеріал сприймається читачем відносно легко, тим більше, що поруч із загальними положеннями хімії постійно наводяться приклади використання тих чи інших матеріалів у художньо-технологічному процесі.

Лоханько В. Є. Художні матеріали і техніка живопису (1938).

У «Передмові» висловлюється думка (вірогідно, поширена у той час), що твори радянських митців мають пережити своїх авторів, «адже в майбутньому людство буде вивчати історію небаченого в світі соціалістичного будівництва в СРСР не тільки по книгах, а й по пам'ятниках мистецтва». Згадано низку видань, де викладено властивості фарб (проф. Ейбнер, Церр та Рюбенкампф), лаків та олій (В. С. Кисельов, А. В. Віннер); нариси з історії техніки живопису (Ф. Ф. Петрушевський, В. О. Щавинський, О. О. Рибніков, О. Рерберг). Багато хто із згадуваних авторів вважають, що «відсутність у художників глибоких знань техніки живопису і технологічних процесів <...> призводить до загибелі найкращих творів наших митців». В. Лоханько нагадує про те, що й досі немає видання, де був би представлений систематичний виклад матеріалу, пов'язаний із повсякденною працею художника, і зауважує, що запропонована нею книга є саме спробою такого викладу.

Підручник складається з двох частин — «Художні матеріали» й «Техніка різних видів живопису» (останній розділ якої присвячений реставрації) і двох додатків («Рецепти старих майстрів до виготовлення ґрунтів, олії, лаків» і «Техніка старих майстрів»).

«Альбом грунтов» (1941).

Являє собою більш як 60 аркушів тонкого картону, що первісно були зшиті за допомогою стрічки й вміщені у тверду палітурку з металевою застібкою. Переважна більшість аркушів містить опис ґрунтів для олійного живопису на полотні, де приблизно посередині аркуша вирізані віконця розміром приблизно 14х23 см, куди зі зворотного боку вклеєні фрагменти лляного дрібнозернистого полотна. На ньому справа наліво представлено усі етапи підготовки полотна — перша та друга проклейки, один чи два шари ґрунту, проби різних матеріалів поверх нього — вуглем, фарбою. На жаль, на багатьох аркушах у повоєнний час хтось вирізав фрагменти загрунтованого полотна. На деяких аркушах ліворуч від полотна подано невеличкі (4,2х6,5 см) світлини — макрозйомка полотна після першої та другої проклейки та ґрунтування.

Коментар на кожному аркуші являє собою детальний рецепт приготування ґрунту та опис вигляду полотна під мікроскопом. Окремо подано анотації — зауваження практичного

характеру (спостереження В. Лоханько за тим, як поводиться ґрунт під час роботи живописця, які має недоліки та переваги).

У частині таблиць є посилання на публікації певного автора або літературні джерела. Серед них зустрічаються автори кінця XIX — першої третини XX ст.: Ж. Вібер (1897), О. О. Рибніков (1935), мюнхенські художники Г. Урбан й М. Дернер, старовинні трактати: ченця Теофіла, кін. XI — поч. XII ст., Дж. Вазарі, 1550, Р. Боргіні, 1584, Дж. Арменіні, 1587, К. ван Мандера, 1604, Ф. Пачеко, 1649, А. Ж. Пернеті, 1757, Дж. Вольпато, 1786 (в альбомі датування джерел відсутнє), а також розробки хіміко-технологічного кабінету КДХІ (тобто, вочевидь, самої В. Лоханько).

Ця праця відбиває зазначену вище ситуацію у Європі кінця XIX — початку XX ст., коли художники намагалися відтворити старовинні рецепти шляхом власного експерименту. У 1920–1930-ті роки забезпеченість художніми матеріалами була дуже незадовільною; нерідко замість якісних фарб продавалися дешеві підробки. Українські живописці, в першу чергу студенти, були змушені самотужки ґрунтувати полотна. До речі, значна кількість написаних у цей період творів живопису опинилась у доволі руйнівному стані та потребує реставраційної підтримки. З іншого боку, нині, за панування фабричних матеріалів, індивідуальність художника на етапі вибору основи й ґрунту нівелюється, а отже, і безпосередня робота фарбами також втрачає ознаки особистого вибору.

Зацікавленість В. Лоханько експертизою відчутна в її праці 1938 р., однак найяскравіше проявилася у статті 1946 року. Цікавою і несподіваною є її думка про підготовку мистецтвознавців-технологів. Дуже слушне є зауваження про те, що техніко-технологічне дослідження має передувати праці мистецтвознавців.

Як уже зазначалося, у повоєнний час, з 1943 до 1960 року технологію художніх матеріалів у КДХІ викладав Ф. Лоханько. Згодом у навчальну програму реставраційного відділення (відкритого у 1969 році) було включено дисципліни, що перегукуються із тими, які читали подружжя Лоханьків: хімію та мікрохімічний аналіз, технологію живописних матеріалів, оптико-фізичні дослідження творів мистецтва. Додамо, що упродовж останнього десятиріччя автором цієї публікації викладається предмет «Експертиза творів живопису» для студентів-реставраторів та мистецтвознавців, де значна увага присвячена техніко-технологічним дослідженням станкового живопису. Отже, настав час осмислити доробок наших українських вчених у цій галузі.

Головні висновки

1. Ідея викладання хімії й технології художникам виникла у зв'язку з кризою творчих прийомів, що спостерігалася у руслі європейського історизму XIX ст. В Україні систематичне викладання хімії та технології живописних матеріалів було розпочато у КДХІ з 1924 року.

2. Праці Федора та Варвари Лоханьків (друковані й рукописні) засвідчують високий рівень осягнення завдань техніко-технологічного аналізу творів мистецтва, а також глибоку обізнаність у галузі історичних

відомостей про живописні техніки. Ідея виховання освіченого мистця висувалася як одна з головних не лише у працях подружжя Лоханьків, але й у книзі П.Омельченка.

3. Внесок викладачів КДХІ, а також П. Омельченка в українську науку про живопис був досить вагомим. Їхні праці, окрім аналізу джерел з техніки й технології, містять висновки, що ґрунтуються на спостереженнях за творчістю художників та реставраторів, а також на власних дослідженнях творів живопису. Хоча частина положень, наведених у виданнях 1920–1930-х років (особливо ті, що стосуються опису методів класичного європейського живопису), нині можна вважати неточними або невірними, проте більшість з них і досі не втратили своєї цінності або цікаві як етап осмислення зазначених питань.

4. У працях В. Лоханько розглядаються, поряд з іншими, питання експертизи творів живопису, взаємодії представників природничих наук та мистецтвознавців. Вважаємо, що ця думка є актуальною й досі; в українському мистецтвознавстві така взаємодія розпочалася лише наприкінці XX — початку XXI ст. і перспектива подібної співпраці не є достатньо поціновану. Попереду — розробка окремого напрямку наукових досліджень творів мистецтва та створення праць з техніки й технології малярства українського — починаючи з середньовіччя й до нашого часу.

5. Праці, про які йдеться, написані виразною й багатою українською мовою; над розробкою спеціальної фахової термінології трудились українські вчені у 1920-ті роки. Пізніше, як відомо, розвиток української мови було насильно призупинено, переважна більшість наукових термінів була замінена калькою з російської. Використання хоча б частини термінології 1920-х років може сприяти розвиткові сучасної української літератури з фахових питань.

Перспективи використання результатів дослідження. Наведені у статті відомості, а також авторські висновки можуть бути використані для підготовки праць з історії КДХІ (НАОМА), зокрема, для аналізу принципів викладання дисциплін техніко-технологічного циклу у період 1920–1930-х років. Уявляється доцільним відновити викладання технології різноманітних мистецьких матеріалів у сучасному викладацькому процесі НАОМА.

Примітки

[1] Цікаво, що у 1930 році в тому ж видавництві вийшла друком ще одна книга на цю ж тему: Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріяли та техніки. — Харків — Київ: Державне видавництво України, 1930. — 364 с.

Петро Омельченко (1894, Хорол Полтавської губ. — 1952, Вільжюїф під Парижем) — художник, графік, з 1920 р. жив у еміграції. Факт видання його праці у 1930 році в радянському видавництві сам по собі заслуговує на увагу. Книга була перевидана 1996 року [7].

[2] Т.І. Флорова закінчила текстильне відділення й вчилася у Ф. Лоханька [6, с. 39]; короткий час працювала у ДНДРМ (ННДРЦУ) зав. хіміко-технологічною лабораторією (1944), реставратором (1946–1947 рр.) [12].

1. *Асаулова Е.В.* Научная деятельность В.Е.Лоханько: исторический аспект. // Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку: IX міжнародна науково-практична конференція 27–31 травня 2013 р.: Тези доповідей. — К. : ННДРЦУ, 2013. — С. 10–16.
2. *Бура (Мацапура) В.І.* Відлуння студентських років // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. І. — 1994. — С. 99–107.
3. *Гренберг Ю.И.* От фаюмского портрета до импрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. — М. : ИД «Искусство», 2004. — 268 с.
4. *Гренберг Ю.И.* Технология станковой живописи. — М. : Изобразительное искусство, 1982. — 319 с.
5. *Лоханько Федор Филиппович.* Личное дело. — Державний архів м. Києва. Ф. Р — 622 (КДХІ). — Оп. 4. — Од. зб. 11. — 15 арк.
6. Мистецько-технічний ВИШ: Збірник Київського Художнього Інституту. – № 1. — К., 1928. — 77 с.
7. *Омельченко П.* Наука про малярські фарби, матеріяли та техніки. У 2 т. — Львів, 1996.
8. Професори Київського національного університету будівництва і архітектури (1930 — 2000): довідник / За ред. В.О.Пермякова. — К. : КНУБА, 2001. — 100 с.
9. Професори НАОМА (1917–2012). // Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск. — К. : НАОМА, 2012. — 275 с.
10. *Тимченко Т.* Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.) // Пам'ятки України. — 2001. — Ч. 4. — С. 48–71.
11. *Тимченко Т.* Реставрація станкового живопису: проект термінологічного словника // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: наук. збірник. — К. : Редакція вісника «Ант», 2002. — С. 139–148.
12. Центральний державний архів літератури і мистецтва України. — Ф. 1099. — Оп. 1. — Спр. 2. — Арк. 4; Оп. 2. — Спр. 11. — А. 1/зв.; Спр. 18. — А. 6.

Teaching technical/technological disciplines in National Academy of Fine Art and Architecture in 1920s–1930s

Tetyana Tymchenko

Annotation. During many centuries of development of the European painting its techniques and technology were inseparable and were thought of as directly connected with creative process. Mastering the drawing and painting techniques always began with studying the art craft, as the materials for painting were handcrafted in small instalments. Starting from 17th century in people's mind the individuality of a Creator and craftsperson began to separate from each other, and this separation became dramatic in the 19th century. Since then an artist had to concentrate only on their creativity, while the production of foundations, brushes, paints, solvents, varnishes moved into the domain of chemists-technologists and art materials manufacturers. The rapid development of chemistry contributed to the synthesis of new pigments, but simultaneously

the abuse of oil binders in the factory grounds often led to the rapid destruction of painting.

In the nineteenth century in European artistic process there was a noticeable internal crisis. This was the era of 'historicism' when charm of antiquity swept all areas of architecture, art and handicrafts, creating the phenomena of eclectics and stylization. It was manifested not only in the choice of subjects and attempts to recreate the style of past eras, but in the domination of so-called gallery tone of painting. The art of the past epochs served as an ideal for artists and academics, but by that time the vast majority of paintings was under darkened varnish layers ('patina of time'). To achieve similar effect, the artists begin to cover their works with tinted varnishes, while many are abusing dark brown tones (O. Renuar called them 'black'), and in particular, paints of organic origin - bitumen (asphalt), which had a nice gold colour. The specific shrinkage craquelure that occurred shortly, resulted in the early damage of paintings. A brown tone of works captured the epigones of classical painting. The reigning of the aesthetics of 'patina of time', amid classic misconceptions about the three-stage multi-layered paintings, leads European paintings to a standstill. The way out of the crisis was the creative method of Impressionists, who discovered other methods, drastically different from the previous ones.

Efforts to improve the preservation of modern paintings, on one hand, and on the other hand - to understand the features of the old masters' works better, caused great interest of artists and research scientists of the 19th and early 20th century in old technologies and techniques of painting the past. Since the 18th, especially since the middle of the 19th century, they begin publishing ancient manuscripts and treatises on painting, often in the original language with parallel translation and commentary. Simultaneously, there are more and more attempts to practically recreate the recipes they find in medieval treatises and writings of western authors of 16th – 18th centuries. However, ancient treatises on painting techniques are very difficult to translate adequately because of the large amount of 'dark' places in ancient texts, lack of clear list of pigments, and often because of a lack of awareness of authors (as they were not always artists). Which is why the works of the late 19th – early 20th centuries, that presented the techniques of the old masters, were often based on combining the citations from the old works and the results of the experiments of the authors.

At the same time, from the early 20th century the laboratory studies of the paintings of the past eras are gaining increasing importance; today they are an integral part of the in-depth study of works of art and their restoration.

A significant role in this area of research was played by development of chemistry and physics. Since the second half of the 19th century in some schools of Western Europe future artists began studying physics and chemistry. The basis for this was the idea of more extensive education of artists – they had to be aware of the various techniques of the old masters and thus achieve significant results in their own work.

In Ukraine, a significant contribution to the teaching of specialized subjects related to technology and chemistry, belongs to Lohanko couple. Fedir Pylypovych Lohanko (1884 – after 1960), who graduated from the chemistry

faculty of the Polytechnical institute (Kyiv) in 1910, with the specialization 'dyes and fibre technology', worked as an engineer in the different cities of the Russian Empire. From 1924 till 1930 worked at KSAI as a lecturer, teacher, and since 1927 till 1.09.1930 as a tenured professor; taught dyeing, chemistry, chemical technology of fibrous materials and colours. During his work there he organized a chemical and technological laboratories and supervised them. After the WWII he worked at the Kiev Civil Engineering Institute. From 23.11.1943 he was enlisted as a reserve professor of technology of the art materials at KSAI; worked part-time and resigned on 01.10.1960. He is the author of 18 [8, p. 51] research papers, including two on the examined topics:

1. Lohanko F. Painting materials. Short course on technology of painting materials. - Kharkiv-Kyyiv: State publishing house of Ukraine, 1930. – 213 p. (The book prepared in 1928).

(It's quite interesting that in 1930 the same publishing house printed another book on similar topic: Omelchenko P. A science of painting dyes, materials and techniques (Ukr.: Наука про малярські фарби, матеріяли та техніки). – Kharkiv-Kyiv: State publishing house of Ukraine, 1930. – 364 p.

Petro Omelchenko (1894–1952) – an artist, graphic artist, lived in emigration since 1920. The fact of publishing his work itself in 1930 in a Soviet publishing house stands for itself. The book was republished in 1996).

2. Lohanko F. P., Florova2 T. I. Art materials. Painting techniques. (Ukr.: Художні матеріали. Техніка живопису). – Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of USR, 1960. – 141 p.

Varvara Yuhymivna Lohanko (? – 1946) since 1927 worked as a visiting professor of KSAI where she taught chemical technology of painting materials. Taught at Art-industrial professional school (former Kyiv art college), and was also an assistant professor of the Mining Institute (at least in 1930). Since the end of the 1920s she is invited to cooperate with Kyiv restorers; worked at State Research restoration workshop of the Committee on the Arts of the Ukrainian SSR (now NSRRCU, created in 1938) in the pre-war and, apparently, the post-war period, when she was in charge of chemical-technological laboratory.

Varvara Lokhan'ko is an author of the following papers:

1. Lohanko V. Tables on painting materials technologies. – K. : Kyiv Art Institute Publishing, 1928. – 20 p. (manuscript).

2. Lohanko V.Yu. Chemistry for artists: Textbook for art colleges. – K. - Kharkiv: «Koks i chemiya» Publishers, 1932. – 152 p. (The book prepared for publishing in 1930).

3. Lohanko V.Yu. Art materials and painting technique /Ed. by M.A. Sharonov, Kharkiv: Mystetstvo, 1938. – 187 p.

4. Lohanko V.Ye. An album of grounds. (KSAI: Chemical-technological cabinet, 194). Handwritten by V.Lohanko (in our opinion, during several years) a unique collection of recipes and grounds samples for painting demonstrates the fact of existence of Chemical-technological cabinet in KSAI that, given the very scant documentary evidence of the pre-war period in the history of our institution, we consider extremely valuable. It is stored at the Department of techniques and

restoration of works of art of NAFAA.

5. Lohanko V.Ye. Methods of technical and technological analysis of painting. - 13 p. (manuscript, typewritten copy). 1946. Stored in the archives of NSRRCU. Dedicated to the issues of technical-technological expertise of the works of art.

Thus, thanks to V.Yu. Lohanko, F.P. Lohanko, P. Omelchenko at the end of the 1920s – the beginning of 1930s the gap in the Ukrainian special literature on techniques and technology of painting was filled. The information about the ancient techniques of painting materials and technology was thoroughly collected and presented in accessible language, taking into account the needs of modern artists, especially students. An outstanding feature of these works is that they are written in wonderful Ukrainian. By the time the Ukrainian language was not forcibly Russified, the scientists worked on professional terminology in many areas of science and production.

References that are presented in publications of F. Lohanko in 1930 and V. Lohanko 1930 in 1938, demonstrate the knowledge of Ukrainian scientists of publications by German, French, Russian specialists (art historians, chemists-analysts and chemists-technologists, artists) of the late 19th century – 1930s.

Main conclusions.

Scientific works of Fedor and Varvara Lohanko (printed and handwritten) show a high level of comprehension of tasks of technical and technological analysis of works of art, knowledge in the field of historical information about the painting techniques. The idea of bringing up an educated artist was put forward as one of the key ones not only in the works of Lohanko couple, but also in the book by P. Omelchenko.

Contribution of the professors of KSAI and P. Omelchenko to Ukrainian science of painting was quite significant. Their conclusions are based on the observations of the work of artists and restorers, as well as their own studies of paintings.

In her works V. Lohanko studies, among others, the issues of the painting expertise, interaction of the representatives of natural sciences and art historians.

The language of the given scientific papers is expressive and rich, since it uses a special professional terminology, developed by Ukrainian scientists in 1920s. As we know, later a development of the Ukrainian language was forcibly suspended, the majority of scientific terms was replaced with the Russian-based ‘copies’. Using at least part of the terminology of the 1920s can contribute to the development of modern Ukrainian literature on professional issues.

Information presented in the article may be used for preparation of works on the history of KSAI (NAFAA), in particular, for analyzing the principles of teaching disciplines of technical and technological cycle during 1920–1930s. It seems appropriate to restore the teaching of various artistic materials technology in modern teaching process at NAFAA.

Keywords: art education, easel painting, art materials, technique, technology, chemistry, research and expertise.

Преподавание технико-технологических дисциплин в КГХИ (НАОМА) в 1920–1930-е годы

Татьяна Тимченко

Аннотация. В статье идет речь о формировании в европейской культуре идеи о необходимости преподавания химии и технологии художественных материалов в высших учебных заведениях художественного направления. Приведены краткие сведения о преподавателях и комплексе дисциплин по технике и технологии искусства, преподававшихся в Киевском государственном художественном институте (ныне Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры). Проанализированы специальные издания украинских авторов периода 1920–1930-х годов по этой теме.

Ключевые слова: художественное образование, станковая живопись, художественные материалы, техника, технология, химия, исследование, экспертиза.



МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

УДК 75.02

Андрій Яланський
народний художник України,
професор кафедри живопису і композиції НАОМА

Композиція пейзажу як фактор ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів

Анотація. На прикладі авторської методики викладання пленерного живопису розглянуто принципи композиції пейзажу як фактора ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів.

Ключові слова: академічний живопис, колір, композиція, пленер, тонові співвідношення.

Постановка проблеми та її актуальність. Проблема розвитку художньо-образного мислення студентів у нових умовах підготовки є однією з найактуальніших, оскільки сучасне суспільство потребує творчо мислячих фахівців, здатних не тільки успішно виконувати професійні завдання, вільно втілювати творчі ідеї, а й бути конкурентоспроможними. У процесі навчання образотворчому мистецтву студенти мають справу з предметами і явищами, які треба наочно представити й відобразити у цілісній художньо-образній формі, визначивши для цього необхідні художні, композиційно-виразні засоби. На жаль, на практиці подібний процес зазвичай має пасивний характер і викликає труднощі у студентів. Звернення до розробки теоретичних і методичних основ розвитку художньо-образного мислення студентів засобами пейзажної композиції пов'язане з певними труднощами, що виникають у майбутніх художників при творчому підході до зображення природи.

У навчальній програмі на композицію пейзажу відводиться замало часу, недостатньо практикується самостійна робота. Більшість студентів не прагнуть до виразності композиції, до передачі і знаходження художнього образу, який багато в чому визначає рівень розвитку художньо-образного мислення. Вивчення природних мотивів і виконання композиції пейзажу носить обмежений характер. Як наслідок – нестандартне вирішення втілення композиції пейзажу викликає у студентів серйозні труднощі, що призводить до низького рівня знань законів композиційної побудови, техніки зображення і образного вирішення пейзажної композиції .

Актуальність дослідження полягає в тому, щоб вивести студентів з пасивного стану та активізувати їхні творчі здібності, художньо-образне мислення. «Композиція» як фахова навчальна дисципліна, активізує візуальне сприйняття, пам'ять, уяву, виразне художнє формоутворення і таким чином є потужним фактором розвитку художньо-образного мислення. Без професійної композиційної побудови неможливе образне вирішення художнього твору. Враховуючи характер сучасного розвитку образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва і дизайну, необхідно відзначити, що пейзажні композиції присутні у проектуванні архітектури, ландшафтів, у рекламних композиціях, предметах декоративно-прикладного мистецтва.

Курс живопису, зокрема викладання дисципліни «Пейзаж» на факультеті образотворчого мистецтва, покликаний разом з іншими курсами сприяти формуванню митців, що мають широкий громадянський, загальнокультурний і художній світогляд, розвинений смак, свідоме ставлення до мистецтва, глибоко розуміють його значення у житті суспільства, пропагують фундаментальні художні знання та високу естетичну культуру. Головним принципом навчання на пленері є індивідуальний підхід, при цьому основною формою взаємодії особистості студента з соціальним середовищем є етюд з натури. Працюючи на пленері, студент здобуває навички специфічного сприйняття природних мотивів, об'єктів архітектури, що перебувають у різних умовах освітлення і в різні пори року.

У процесі творення навчального етюду на пленері за певних умов композиційно-тематичного планування поєднуються художнє навчання , освіта і виховання за наступними напрямками художньо-педагогічної підготовки: розвиток образного сприйняття навколишньої дійсності; формування уміння виразно обробляти, творчо осмислювати результати переживань, спостережень і досвіду; вдосконалення майстерності для практичного втілення результатів творчої роботи мовою малюнка, живопису і композиції.

Тому художньо-педагогічний процес спрямований на те, щоб впливати комплексом (системою) пленерних умов середовища на комплекс (систему) художнього сприйняття особистості.

Огляд публікацій. При вивченні теорії і практики навчання композиції пейзажу розглядалися праці художників-педагогів кінця XIX початку XX ст.: П. П.Чистякова, К. Ф. Юона, М. П. Кримова, М. М. Волкова та сучасних вчених у галузі образотворчого мистецтва: Г. В. Біди, В. Н. Стасевича, Є. В. Шорохова, Н. Г. Козлова, С. П. Ломова, О. А. Авсіяна, В. В. Візер, В. М. Соколинськог, А. С. Хворостова та інших.

Важливу роль у вирішенні проблеми ефективного розвитку художньо-образного мислення в роботі над композицією пейзажу відіграє аналіз історії розвитку світового пейзажу, про що йдеться у працях: А. Н. Бенуа, М. В. Алпатова, А. Д. Альохіна, А. А. Федорова-Давидова, О. А. Лясковської, М. Г. Неклюдова, М. М. Ростовцева, Н. В. Яворської, К. Г. Богемської, В. С. Маніна, Н. М. Сокольникова та ін.

Аналізуючи особливості роботи на пленері та роль пленеру в процесі навчання студентів мистецьких факультетів, ми ознайомилися з роботами Н. Я. Маслова, Г. Б. Смирнова, А. А. Унковського, М. Д. Базанова.

У ході дослідження були ретельно вивчені наукові роботи, в яких відображені найважливіші психологічні особливості художньо-образного мислення: Б. Г. Ананьєва, Р. Арнхейма, Л. С. Виготського, Ж. Годфруа, В. С. Кузіна, О. М. Леонтьєва, С. Л. Рубінштейна, П. М. Якобсона, О. І. Никифорової, А. Г. Асмолова, А. А. Деркача, Л. Б. Єрмолаєвої-Томіної, С. Є. Ігнатьєва, В. К. Лебедко, Л. Г. Медведєва, Р. С. Немова, Д. І. Фельдштейна, Н. К. Шабанова, В. Д. Шадрикова та інших.

У представлених наукових роботах, незважаючи на досить широке вивчення проблеми художньо-образного мислення, акцент в основному зроблений на розвиток професійних здібностей в умовах пленерного живопису. Зокрема досліджуються питання навчання у рамках реалістичного напрямку в образотворчому мистецтві, що, безсумнівно, важливо, однак повністю не вирішує питань, пов'язаних з організацією процесу розвитку художньо-образного мислення у студентів в роботі над композицією пейзажу.

Мета роботи – на прикладі авторської методики викладання пленерного живопису розглянути принципи композиції пейзажу як фактора ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів.

Виклад основного матеріалу. Суть даного дослідження полягає у протиріччі між необхідністю вирішення композиційно-образних завдань у пейзажі і низьким рівнем розвитку художньо-образного мислення у студентів, а також у відсутності ефективної методики роботи над композицією пейзажу.

Недостатнє вирішення цієї проблеми засвідчує необхідність пошуку нових, найефективніших методів викладання. Їхнє використання у процесі зображення об'єктів природи має стати вагомою силою емоційного впливу на студентів та сприяти формуванню в них естетичного смаку і чутливості до світу прекрасного. Саме на початковому етапі навчання студенти набувають основних навичок роботи над композицією пейзажу в умовах літньої пленерної практики. Їхнє засвоєння та вміння застосувати різні підходи при зображенні природних мотивів, дозволить студентам надалі краще справлятися з вирішенням навчальних завдань.

Ознайомлення з сучасним станом викладання живопису і, зокрема, пейзажного живопису в умовах пленеру, аналіз програм, студентських робіт, нарешті, власний педагогічний досвід переконали нас у необхідності формування розвиваючих факторів, що сприяло б підвищенню ефективності навчального процесу у роботі над пейзажем, який здатен зміцнити дух людини, зробити його внутрішньо багатшим. І доки люди любитимуть життя, природу, світло, повітря, фарби, доти художники прагнутимуть до правдивого зображення пейзажу. Невичерпне розмаїття природи і навколишнього світу породило в образотворчому мистецтві різні види пейзажного живопису. Так, скажімо, в парковому пейзажі зображують куточки природи, створені для відпочинку і

задоволення естетичних потреб людини. Ця природа вражає то геометричною точністю, то довільним плануванням, то гармонійним поєднанням природних форм з декоративною скульптурою й архітектурою.

Пейзаж – це не просте зображення випадкового куточка природи. Це глибоко продуманий, композиційно побудований і закінчений твір, у якому стверджується не тільки краса природи, але й краса, створена людиною, передається світлий і піднесений настрій творця нового світу.

Пейзаж – один з найцікавіших видів роботи художника. Художник, працюючи над пейзажем, наближається до природи, йому подобається опинитися серед лісів та галявин, на морському узбережжі чи біля річки. Важко сказати, де й коли природа краща, тут у кожного своя думка. Одні надають перевагу горам і пагоркам, інші закохані у степові простори, є шанувальники широких панорам, а деякі відчувають щиру радість, коли опиняються на затишній галявинці у лісі чи просто бачать гарне дерево чи кущ. Літнє буяння барв чи сріблясta зима, багряно-золотава осінь чи ніжно-зелена весна – що краще? Безумовно, відповіді будуть різними. Але краще відповісти, що все добре по-своєму, усе – свято для ока й серця.

Природно, що влітку, коли легко писати на пленері, пейзаж буде в центрі вашої уваги. Нескінченне розмаїття мотивів пейзажу і способів їхнього зображення в малюнку і в живопису змушують задуматися над тим, як організувати цю роботу, у якому порядку її робити, чим і як виконувати малюнки, етюди, а також пейзажні композиції [19] .

Міський пейзаж відрізняється раціонально організованим руками людини просторовим середовищем, що включає в себе проспекти, площі, будинки, вулиці. Архітектурний пейзаж близько підходить до міського. Відмінність між ними полягає в тому, що в архітектурному – художник основну увагу звертає на зображення пам'яток архітектури у поєднанні з навколишнім середовищем [25]. Нерідко, перераховуючи жанри мистецтва, пейзажеві надають другорядну роль відносно сюжетної картини. Але сьогодні така точка зору може трактуватися як не зовсім правильна. У наш час неспокійних роздумів про кризу взаємовідносин людини й природи, екологічних проблем, пошуків зближення цивілізації й навколишнього середовища, пейзажне мистецтво є мудрим вчителем. У творах минулих епох, у кращих полотнах сучасності воно демонструє входження природи у людську свідомість, перетворення у символ, ліричні розмірковування або тривожні попередження. Естетичне виховання – це не тільки розширення художнього світогляду, але й організація людських почуттів, духовного росту особи, регулятор і своєрідний коректор поведінки.

Суб'єктивним боком естетичного освоєння світу є естетичні відчуття, смаки, оцінки, переконання, ідеї, ідеали, тобто естетична свідомість людини, яка є суб'єктивним відображенням об'єктивного світу і водночас засобом пізнання його краси. Звертаючись безпосередньо до творів мистецтва, естетичне виховання передбачає розвиток у людини вміння правильно сприймати явища краси. Пейзажний живопис не тільки дає глядачеві уявлення про ті місця, де

він ніколи не бував, але й нагадує йому краї, які він мав можливість побачити. Пейзаж має великі перспективи для відтворення людських почуттів і думок. Справжній митець небайдужий до того чи іншого пейзажного мотиву. Для висловлення своїх почуттів і думок він обирає то яскравий сонячний весняний день, то похмуру осінню пору. Природа стає ніби дзеркалом його душі [2]. Небо залишається небом, море – морем, трава – травою. У порівнянні з життям однієї людини і навіть кількох поколінь зміни у природі відбуваються повільніше. Тому багато чого у природі залишається незмінним, вічним. Однак митці бачать і зображують природу по-різному. Так, скажімо, море у творах різних художників зображене неоднаково. У голландського митця Якоба ван Рейсдаля у пейзажі «Морське узбережжя» – море сіре, буденне, у ньому нема нічого, що б вражало. Воно звичне для голландця. До цього похмурого північного моря приходять не милуватися його красою, ним живуть. По ньому вільно пересуваються рибацькі човни, а вздовж берега блукають люди, збираючи водорості, мушлі... Море – щоденне життя. І художник любить його таким, яким воно є.

У картині французького митця Гюстава Курбе «Хвиля» (1870) – зовсім інший образ моря. Воно здіймає на берег, де притулилися вбогі човни, одну хвилю за іншою. Шалено скипає на гребенях хвиль піна. Це море грізної боротьби. У його нещадній стихії відчувається величезна сила. Саме цій стихії протистоїть людина, саме з нею вступає у поєдинок. Море Курбе вибухове, воно гуркоче й гримить. У ньому, як у музиці Бетховена, звучать і скорбота, і героїчний пафос.

У пейзажі І. І. Левітана «Берег Середземного моря» (1890) море – добре, тепле, ласкаве. Воно немов щось шепоче, заколисуючи. Художник побачив його «дитячим» чистим поглядом, і в цьому погляді відчувається і радість, і смуток. Радість від того, що море чудове, а смуток, – що у нього, як у короткий щасливий сон, не можна до кінця повірити... Виникає логічне запитання: «Чому?». Тому, що серце художника належало природі його батьківщини з її щемливим смутком замислених просторів і бідних сіреньких сіл. Через два роки після поїздки на південь художник написав славетну «Володимирку», у якій виразив увесь біль за свою вітчизну. Середземне море виявилося для нього лише скороминущою візією.

Таким чином, аналіз морських пейзажів різних митців показав, що образ моря у кожного з них має свій настрій, який відповідає смакам і поглядам того чи іншого майстра, його світоглядові. Порівнюючи ці здобутки, можемо краще усвідомити, що хотів сказати кожен художник.

Славетний англійський пейзажист Д. Констебль вважав, що він тільки тоді навчився писати зелень, коли побачив у ній рожеві відтінки. Так, контраст виявляється тоді, коли ми поруч бачимо два схожих відтінки, наприклад, зеленувато-жовтий і жовтий. У цьому сусідстві перший виглядатиме більш зеленим, а другий – жовтогарячим. Якщо ж розташувати який-небудь колір поруч із контрастним до нього, наприклад, зелений з червоним чи синій з жовтогарячим,

то кожен з них у такій парі здаватиметься більш насиченим, чистим і сильним, ніж окремо. Це враховують художники і, створюючи картину, користуються контрастами для того, аби виділити головне та збагатити живопис кольором.

Варто також згадати про твори, автори яких володіли дивним вмінням заміняти пам'яттю роботу з натури: це чудовий російський мариніст І. К. Айвазовський та видатний французький художник О. Дом'є.

Слово «пейзаж» у буквальному перекладі позначає «вид природи». Але до жанру пейзажу як його різновиду відносять і зображення міських вулиць, площ, узбережжя, парків тощо. Є художники, які переважно пишуть міста. У міському пейзажі своя привабливість – чіткі об'єми будівель, вулиці, які зникають вдалині, ясні, іноді напрочуд гарні колірні співвідношення, контрасти важких мас будинків з легким ажуром зелені дерев, ґрат, мостів і огорож.

Також особливої уваги заслуговує зимовий пейзаж. Насамперед – сніг. Художники-початківці бачать у ньому тільки білий колір. Однак, якщо придивитися уважніше, то побачите, що власне білим сніг ніколи майже не буває. Зимове сонце зафарбовує його у жовтуватий або рожевий колір, тіні здаються синіми або ж блакитними. Іноді, коли сонце опускається над горизонтом, поверхня снігу стає світло-фіолетовою, водночас у западинах освітлені схили будуть золотавими, а затемнені – блакитними. У похмуру погоду сніг світло-сірий, і теж різних відтінків. Око уважного живописця побачить у білому снігу, як у перламутровій мушлі, усі кольори веселки. Цікаво виглядає іній на деревах у морозний сонячний день. Якщо дивитися проти світла, іній – блакитний на тлі золотого неба, а на світлі – він сам переливається від золотавого у рожеві і бузкові кольори, у тінях – іній блакитний, а небо за деревом стає бірюзовим або ж зеленувато-блакитним. Предмети на снігу – стовбури дерев, тварини, птахи, люди у темному одязі – здаються особливо темними, майже чорними.

Зимовий пейзаж іноді постає ніби витканим зі срібла: морозний сріблястий пил вкриває будівлі й дерева. У такому пейзажі фігура людини в одязі яскравого кольору здається коштовним самоцвітом у срібній оправі. Завдання митця – віднайти такі мотиви. Скажімо, взимку цікаво писати невеличкі будиночки, пофарбовані блакитними, зеленими чи рожевими фарбами, кольорові огорожі палісадників серед опушених снігом дерев. Надзвичайним є також небо у зимовий сонячний день. Воно буває вкрите напівпрозорим опаловим серпанком, у якому переливаються рожево-сірі, блакитнуваті і золотаві тони. Зарисовки й малюнки пейзажу виконуються вже після того, як на найпростіших вправах студент засвоїв основні закономірності малюнка.

Працюючи над пейзажем, треба враховувати контрасти, однак користуватися ними треба обережно. Саме контрастні пари зелених і червоних, синіх і жовтогарячих кольорів виявляються зазвичай дуже грубими, від них рябить в очах, особливо, якщо обидва кольори рівновеликі за плямами і мають однакове світло.

Крім етюдів з натури, треба обов'язково писати пейзаж по пам'яті. Така робота не тільки укріплює пам'ять, вона змушує (а тому й навчає), спостерігаючи

пейзаж для відтворення його по пам'яті, виділяти у ньому найважливіше і найзначніше. У такій роботі саме собою відкидається несуттєве. І, нарешті, той, хто звик писати пейзаж по пам'яті, може писати й те, що з натури написати просто неможливо, – вид, що промайнув за вікном потяга, пейзаж морозного дня.

Одним з головних завдань у пейзажному малюнку є передача просторової глибини. Надзвичайно важливим є послідовне застосування законів лінійної перспективи. Слід пам'ятати також про повітряну перспективу, тобто про зміну забарвлення предметів з віддаленням їх від спостерігача. Перші пейзажні малюнки потрібно виконувати олівцем, вони мають бути невеликі за розміром. Найкраще вибирати відкриті місця, на яких на першому плані розташовані окремі об'єкти: будівля, кущ, дерево. Водночас потрібно пам'ятати, що кожне дерево має свою будову. Крони дерев малюють як цілісні об'єми, відмічаючи найхарактерніші гілки та листочки. Дерева, кущі треба вчитися малювати у трьох вимірах, а не робити їх плоскими.

Пейзаж з натури – це не фотографія, і тому для виразності малюнка окремі неістотні деталі можна опустити. Композицію пейзажу слід починати з лінії горизонту. Якщо художника зацікавило небо, хмари, то він вибирає низьку лінію горизонту. Хмари мають менш густі тіні, ніж зображувані предмети, тому навіть темні грозові хмари не можна малювати надто щільними. Тіні хмар слід порівнювати з тінями на землі, і тоді добре видно легкість їхніх тонів і м'якість контурів.

Якщо художник прагне передати на малюнку головним чином землю, її простори, він «підносить» горизонт. Перший план пейзажу подається у великому масштабі з чітко опрацьованими деталями. Усі предмети другого і особливо третього плану зменшуються і завдяки повітряній перспективі набувають невиразного обрису, втрачають тонову контрастність. Малюють їх не деталізуючи.

Зображаючи воду, враховують ступінь її прозорості, освітлення й тональні відображення. Предмети, віддзеркалені навіть у спокійній воді, втрачають чіткість окреслень, їхні глибокі тіні здаються світлішими, а світліші місця – темнішими, ніж у натурі. Об'ємні предмети дають у воді плоскі відображення, а тіні й освітлені місця сприймаються лише як темні й світлі плями. Причина в тому, що навіть найспокійніша вода рухається і не відбиває всіх променів. Відображення предметів у воді темне, розпливчасте. Бурхливу воду зображають послідовним зменшенням масштабності близьких і далеких хвиль з переходом до м'яких узагальнень на великій відстані. Тіні на хвилях прокладають за формою. Архітектурний пейзаж вимагає знання перспективи і зв'язку будівель з навколишнім середовищем.

Малювання пейзажу в кольорі – всією палітрою чи в одному тоні – найкраще починати з неба, адже його тон, звичайно, найлегший, світлий; проклавши його, можна переходити до віддалених планів, а потім сміливо писати перший план як найяскравіше забарвлену частину пейзажу. Простір у творах живопису

передається за допомогою зменшення величин предметів у міру їхнього віддалення, про що вже йшлося, і на основі так званої повітряної перспективи. Повітряна перспектива розглядає зображення кольорових і тонових співвідношень предметів залежно від умов освітлення, місця розміщення їх відносно того, хто малює. Предмет, що розташований ближче до нас, виглядає яскравіше від розташованого далі. Дерева одного кольору здаються різноколірними, якщо вони перебувають на різній відстані від глядача. Чим більша відстань до предмета, тим менш насичений його колір. Ліс здалеку видається нам якогось нейтрального кольору.

Перш ніж приступати до написання картини, необхідно вивчити та проаналізувати модель, об'єкт – форму, лінії, світлотіньові співвідношення, але також визначити домінуючі кольори. Під час зображення навколишнього середовища враховують вплив характеру освітлення на колір (як виглядають при даному освітленні кольори неба, землі, стіни будинку, дерев); відмінність за кольором між освітленими ділянками й тіньовими; відстань та вплив атмосфери. Саме на цій основі митець складає колірну гаму, підбирає діапазон фарб. Аналізуючи натуру, потрібно чітко уявляти, які кольори превалюють – холодні чи теплі, наприклад: сірий чи голубий, фіолетовий чи зеленувато-голубий, або ж навпаки, жовтий, червоний, жовтогарячий і теплі тони зеленого. Пейзаж з натури художник виконує за один сеанс. Це пов'язане із «миттю», котру митець прагне зупинити. Велика увага приділяється ранковому, денному та сутінковому освітленню. Зелений колір дерев, трави може трансформуватися в блакитний, фіолетовий, жовтий, жовтогарячий, червоний чи в колір іржі, у теплі й холодні тони коричневого. Необхідно уважно вивчати колірну палітру натури. Під час роботи над зображенням листя дерев, використовують в ролі фонових насичені, сильно розведені водою фарби. Найсвітліші місця взагалі не зафарбовують. У міру висихання фарби папір змочують. Тіні намічають більш темними тонами фарби. Частини стовбура й гілок, що знаходяться на передньому плані, виписують дуже чітко, обираючи яскравіші фарби. Молодому митцеві варто пам'ятати, що дерева, які розташовані поодаль від переднього плану, ніколи не будуть зеленими. Адже, через шар повітря, що відокремлює нас від них, отримуємо сині, або ж блакитно-фіалкові кольори. Отже, в міру віддалення, інтенсивність фарб зменшується і таким чином передається повітряна перспектива, що є одним з головних структурних елементів пейзажу. Завдання студента – не писати етюд частинами, а необхідно спочатку працювати тільки над верхнім рівнем, потім тільки над серединою і так далі. Наносити мазки кольору на різні ділянки так, щоб утворювались співвідношення кольорів по всій зображувальній площині. Необхідно пам'ятати: не варто переходити до деталей і дрібниць, доки не виникне кольорова основа зображення в цілому. Під час роботи час від часу потрібно відходити від етюду подалі, дивитись на відстані, адже тоді зрозумілішим стає загальне враження . При роботі з аквареллю майже не використовують білила – для цього є білий папір.

У процесі малювання весь час порівнюємо кольори: холодні з холодними, теплі з теплими. Ні в якому разі близькі ділянки етюду не пишемо лише теплими фарбами, а віддалені плани – тільки холодними, бо від цього живопис може стати нудним і одноманітним. Холодні кольори (сірий, блакитний, ліловий) оптично віддаляють предмет, теплі ж (жовті й червоні) – оптично наближають його. При уважному вивченні натури видно, що на передньому плані кольори більш насичені, яскраві. У міру віддалення предмети набувають певної чистоти й прозорості. Також належить звернути увагу на те, як освітлення впливає на яскравість фарб. Якщо превалює світло блакитного відтінку, то червоний колір буде ближчим до фіолетового, жовтий – до зеленого, білий – набуває блакитного відтінку, блакитний – додаткову яскравість, а ліловий наближається до блакитного. І навпаки, при заняттях живописом на заході сонця, під дією рожевих променів світила, що заходить, зелений колір набуває жовтуватих відтінків, а іноді, навіть жовтогарячі, синьо-зелені тони наближаються до сірих, жовтий колір здається червонуватим, жовтогарячий – як червоний, блакитний – як фіолетовий, а фіолетовий – як пурпурний, білий колір зафарбується в червонуваті тони, а чорний буде здаватися темно-червоним. На заході блакитна частина неба, не закрита червонуватими нічними хмарами сприймається в зеленуватих тонах. Коричневі й чорні тони прекрасно контрастують із предметами, виконаними світлими фарбами, а також червоною, зеленою, світло-блакитною. Ландшафт у рожевих чи жовтуватих тонах добре поєднується з синьо-фіолетовим і синьо-зеленуватим кольором неба.

Працюючи над пейзажем на пленері, студенти пізніше вивчають свою роботу в майстерні – це пов'язане з тим, що контраст між світлом і тінню на відкритому повітрі здається занадто яскравим. Над довготривалим етюдом працюють у два-три сеанси. За перший сеанс виконують малюнок, але точніший, ніж для етюду-начерку; у другому сеансі виконують попереднє прописування, схоплюючи загальні співвідношення й плани; за третій сеанс пророблюють деталі, зводячи всі частини в одне ціле [3, с. 42].

При зображенні, наприклад, квітів ахроматичними фарбами, роботу починають від темного до світлого: пишуть листя, потім квіти, залишаючи найбільші з них на першому плані найсвітлішими. Квіти зображуємо локальними плямами. Червоні маки зображуємо світлішими за зелень листочків, а рожевий горошок світлішим за маки. Якщо сфотографувати квіти, то на чорно-білому знімку побачимо, що сірі маки світліші за темно-сірі листочки, а горошок світліший за відтінки маків. На першому плані зелень світліша, більш тепла, а далі – темніша, холодніша. При роботі акварелю не допускають надмірного використання води (розмивів тону), перенасичування кольорових співвідношень, багато відкритого кольору, взятого без урахування освітлення світлоповітряного середовища (звідси в літніх етюдах – їдка, тобто різка зелень і помилкове розфарбовування тіней жовтуватими й фіолетовими плямами, відсутність теплохолодності на зображуваних предметах). Домінуючим кольором трави й дерев у літньому пейзажі є зелений, який найкраще маскує рефлекси неба

й сусідніх предметів, і тому етюди можуть вийти перебільшено уїдливо-зеленими, без впливу кольору неба й повітряного середовища. Крім загального освітлення, від якого залежить загальний тоновий і кольоровий стан натури, враховуємо об'єднуючий кольоровий вплив. Він завжди є складовою всіх барв природи. Вранці на вулиці переважають золотисто-рожеві відтінки, увечері – жовто-оранжеві, у похмурі дні – нейтральні сріблясті. Колір освітленості завжди присутній на всіх частинах природи і деталях, і всі фарби підкоряються йому. Ця закономірна єдність у різноманітності барв натури служить основою для створення гармонійного колориту реалістичної картини.

Так, щоб картина була виконана професійно, слід наполегливо працювати, експериментувати з фарбами і палітрою кольорів, постійно порівнюючи малюнок з натурою. Не слід також забувати про відпочинок: адже, лише відпочивши око й мозок зможуть знову сприймати натуру. Історія образотворчого мистецтва засвідчує, що живопис постав з постійної живої цікавості людини до реального світу. Звертаючись до навколишнього середовища як джерела творчості, художники створювали одночасно і специфічну мову його відображення у мистецтві. Кожна наступна доба збагачувала її новими відкриттями, які допомагали митцю найповніше розкрити і донести до глядача зміст своїх творів. Так поступово були відкриті правила перспективного і тонового зображення, закони кольорових співвідношень, колориту і т. ін. Тому реалістична зображувальність – не стильова особливість одного з напрямів в історії живопису, а вироблений упродовж століть метод художнього пізнання й відображення у мистецтві явищ реального світу. Такий метод не може відійти у минуле як застарілий.

Висновки. В оволодінні мистецтвом живопису головне – практична робота. Під час занять студенти отримують основи знань та вмінь, що спрямовують їхню самостійну роботу. Займаючись під керівництвом викладачів, студент має намагатися у кожній роботі зрозуміти і запам'ятати послідовність вирішення завдань для досягнення певних цілей. Таке свідоме засвоєння матеріалу може дати позитивний результат. Як засвідчує практика, методично виконане завдання засвоюється простіше і швидше, тому в самостійній роботі важливо дотримуватись усіх методичних вказівок.

У ході дослідження виявлено, що художньо-образне мислення студентів буде розвиватися найефективніше, якщо процес роботи над композицією пейзажу реалізується через використання методики, в основі якої лежить: пошук художньо-образного вирішення образотворчого завдання, здійснюваний у процесі спільної особистісно орієнтованої діяльності педагога і студента; наявність творчих завдань, спрямованих на розвиток художньо-образного мислення студентів; використання широкого спектру художніх матеріалів і технік, оригінального поєднання їх у композиції. Чим вища майстерність художника, чим багатший його життєвий досвід, чим глибші його почуття та задум, тим сильніший вплив створених ним художніх образів на глядача. Сила

впливу природи на людину, глибоке переживання і думки, які вона викликає, створили той жанр в образотворчому мистецтві, який ми називаємо пейзажем.

Ознайомлення з сучасним станом викладання живопису і, зокрема, пейзажного живопису в умовах пленеру, аналіз програм, студентських робіт, нарешті, власний педагогічний досвід переконує у необхідності формування естетичного ставлення до середовища у процесі роботи над композицією пейзажу, адже це сприяє створенню художнього образу у роботі над пейзажем.

1. Маслов Н. Я. Пленэр: практика по изобразительному искусству. Учеб. пособие для художественно-графических факультетов пед. институтов. – М. : «Просвещение», 1984 – 112 с.
2. Серрано Фрэнк. Пленэр. Масляная живопись: простые приемы для создания выразительных пейзажей / Ф. Серрано. – М. : Астрель, АСТ, 2006. – 64 с.
3. Ковалева И. С. Летняя творческая практика на факультете архитектуры // Из творческого опыта. Сб. науч. статей / Российская академия художеств, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – СПб., 1998. – 88 с.
4. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М. : Искусство, 1977. – 263 с.

The Composition of Landscape as a Tool for Efficient Development of Imaginative Thinking of Students

Andriy Yalansky

Annotation. Based on the author`s own teaching methodology of Plein Air Painting, the article discusses principles of composition in landscape painting as a tool for efficient development of imaginative thinking of students.

The importance of this study is that it promotes finding tools to startle students out of their apathy and activate both their creative abilities and imaginative thinking. As a vocational subject, Composition activates visual perception, memory, abilities to imagination and the ones to emphatic search for and development of brand new artistic forms, and, if so, has been a powerful tool to develop the abilities to imaginative thinking.

Together with the rest of the curricula as offered at the Academy`s School of Graphic Arts, the training course of painting – and, specifically, Landscape – is intended to promote creative growth of the artists, large-minded in civic, cultural, and creative respects, with advanced taste, conscientious attitude to art and being deeply aware of the art`s role in social life, and willing to promote both the fundamental knowledge of arts and a high aesthetic culture. The basic principle of plein air exercises has been application of personalized approach, which implies that the major format for interaction between a student`s personality with social environment has been study from nature. When working, students gain skills for individual perception of both nature and architectural subjects exposed to different kinds of lighting and within different seasons.

Through some specific kinds of compositional and thematic planning, creation of

training studies en plein air becomes a process that combines artistic training with education and upbringing within the areas of artistic and pedagogical training as follows: development of imaginative perception of reality; formulation of abilities to both emphatic processing, creative interpretation of the results gained through emotional perceptions, observations and experience; enhancement of skills for embodiment of results of creative work by means of drawing, painting, and composition.

This is why the artistic training process has been intended to making of impact on the complex of personal artistic perceptions with the complex (system) of the elements found within the plein air environment.

The goal of this publication has been a discussion of landscape composition principles as a tool to ensure efficient development of imaginative thinking of students, based on the instruction leverage as used by the author in his own training methodology.

Keywords: aesthetic culture, painting, creative work, composition, plein air, tone of imaginative perception.

Композиция пейзажа как фактор эффективного развития художественно-образного мышления студентов

Андрей Яланский

Аннотация. На примере авторской методикипреподавания пленерной живописи рассмотреныпринципы композиции пейзажа как фактора эффективного развития художественно-образного мышления студентов.

Ключевые слова: академическая живопись, цвет, композиция, плэнер, тоновые отношения.

УДК 7.079(477) «20/…»

Прокіп Колісник
старший викладач живопису на кафедрі образотворчого виховання і мистецтва, Інститут музики та образотворчого мистецтва, Філософський факультет, Пряшівський університет в Пряшеві (Словаччина), заслужений художник України

Мистецький проект «Поташня…» в контексті образотворчих процесів в Україні на початку XXI ст.

Анотація. У статті йдеться про мистецький проект: «Поташня…», який здійснювався в с. Поташня на Поділлі, у 2004–2013 рр.; про етапи створення та діяльності самобутнього культурного осередку в регіоні під назвою: «Музей культури села та галерея Прокопа Колісника»; про частину творчості безпосередніх учасників пленерів, що проводилися в Поташні. Введено (вперше) до наукового обігу проект як цілісне явище культури в контексті образотворчих процесів в Україні на початку XXI ст., а також проаналізовано низку праць, створених безпосередньо на пленерах в Поташні в рамках цього проекту.

Ключові слова: проект, осередок культури, пленер, краєвид, живопис, камерний живопис, імпресивність, експресивність, колір.

Постановка наукової проблеми. Дослідження становлення і розвитку образотворчої культури в Україні має важливе значення для глибшого пізнання особливих рис національної культури в контексті світової, та для одухотворення людини й середовища в якому вона живе.

Окреме місце в контексті образотворчих процесів в Україні на початку XXI ст. посідає мистецький проект «Поташня...» і зокрема пленери, проведені в рамках цього проекту під назвою: «Поташня — чарунка Поділля».

Мета даної публікації. Мета даного дослідження — аналіз та висвітлення проекту як цілісного мистецького явища. На прикладі творів, написаних безпосередньо в Поташні доведено специфічну силу кольору в живопису як прояв сокровенного. Також автором здійснена спроба представити проект «Поташня...» як цілісне явище, спрямоване на одухотворення потреб людини. Стаття написана в контексті дослідження культури, і зокрема культури кольору як прояву іманентного в живопису, того, як це виявляється у творчості окремих художників, зокрема у творчості учасників проекту.

Аналіз досліджень і публікацій. Про проект «Поташня...» вже було написано чимало, однак огляд публікацій засвідчує, що цій темі ще не було приділено належної наукової уваги. Більшість статей не мають наукового характеру.

Одним з перших, хто звернув увагу на цей проект, був журналіст В. Ільїн. Своє розуміння теми він виклав у статті «Храм од Валерія та Прокопа» [7]. Неодноразово події, пов'язані з проектом висвітлював у своїх публікаціях журналіст-письменник Ф. Шевчук [18]. Як подію на мистецькій ниві України висвітлює виставку творів учасників поташнянських пленерів у музеї Т. Шевченка (2006) журналіст А. Яремчук [17]. Про поташнянські пленери писав мистецтвознавець С. Бушак [3].

У контексті сучасного пленерного живопису про пленери в Поташні згадує мистецтвознавець О. Федорук [16]. Самі учасники проекту чимало говорили про проект у радіо- та теле- інтерв'ю (окремої уваги заслуговують теледіалоги з митцями, які провів поет В. Герасим'юк [5]), а також тема прозвучала у публікаціях О. Соловея [15], Л. Воєдила [4] та інших [20]. Частина публікацій — це статті автора даного дослідження [10], [11], [12], [20]. Для глибшого розуміння суті проекту «Поташня...» варто також звернути увагу на зміст поезій В. Герасим'юка: «Про твій цвіт у роду свого я спитав», «Оглядаючись», «Заклинання» [6] та інші. А також на поетичні твори І. Римарука: «Новорічне», «В намулі душі золотисті біси...» [14]. І хоч вони не були написані безпосередньо до теми «Поташня» і є самостійними художніми творами — все ж близькі їй по суті. Співзвучні у прагненні збагнути правдиве — істинне. Щось магічне і містичне є у словах поетів про вітри у покинутих хатах...: «Ну звісно, хтось тут жив. «Давно померли» — про це я чув. А хто ті люди? Як жили ? — не знаю. ... Немов би їх забрали ці вітри» [6, с. 136]; про те, що можливо лише у Поташні, у «поташні душі», *«...і з рушника, як із куща, зненацька вилітали птиці»* [14, с. 96]. Щось містичне і магічне є в зображеннях художників: самотні, покинуті хати, а ще — байраки, поля, небо і вітри... Окремим виданням про цей проект є публікація «Поташня — чарунка Поділля» [9], [8]. Проте, на думку автора, ця тема потребує повнішого наукового аналізу, що сприятиме глибшому розумінню національних образотворчих процесів на тлі сучасної європейської і світової образотворчої культури.

Виклад основного матеріалу. Проявом реальної духовної культури, вважається мистецький Проект «Поташня...», здійснений у 2004–2013 рр. в с. Поташня на Поділлі, Бершадського р-ну, Вінницької обл. (*Автор і куратор проекту — П. Колісник).*

У рамках проекту було засновано осередок образотворчої культури «Музей культури села та галерея Прокопа Колісника», урочисто відкритий 22 серпня 2004 року (іл. 1).

Від 2004 року до літа 2013, в рамках проекту в Поташні та інших містах було проведено 44 головні мистецькі заходи: 10 пленерів, 20 виставок, 19 мистецьких зустрічей, десятки екскурсій, лекцій тощо. Базовим місцем проведення пленерів, виставок і свята культури завжди була галерея та музей в Поташні, однак проект проводився також у м. Бершадь (Вінничина) та смт Березнегуватому (Миколаївщина), а тричі (2006, 2010, 2013) був презентований в Національному музеї Тараса Шевченка та Національному музеї літератури України в Києві.

Мистецькі пленери «Поташня — чарунка Поділля» проводилися в Поташні влітку 2004–2013 рр. Упродовж цих років в галереї та музеї відбувалися також вернісажі виставок творів учасників пленерів, свято культури кольору, слова і пісні.



Іл. 1. Музей культури села та галерея Прокопа Колісника. с. Поташня, Бершадський р-н, Вінницька обл., *2013. Фото П. Колісника*

Дослідження засвідчує, що проект «Поташня...» — це ще один маленький приклад гуманізації суспільства мистецтвом. Йдеться про «проект честі і любові». Такі проекти варті уваги вже тому, що його учасниками були написані твори мистецтва, які не тільки прикрашають, але й одухотворюють людське середовище, а також — це ще один живий осередок культури. Основою експозиції стали твори П. Колісника (подаровані автором громаді села), а також предмети матеріальної культури та історії села, зібрані в Поташні, мистецькі твори, зроблені художниками, учасниками поташнянських пленерів. Про Проект варто говорити і розглядати його з точки зору історичної, соціо-культурної, а головне, досліджувати його як мистецьке явище. Дотепер у вітчизняному українському мистецтвознавстві такі явища (такі проекти) мало досліджені. Основне творче ядро проекту — художники: П. Колісник, Л. Воєдило, О. Соловей, В. Гарбуз, В. Корчинський. У рамках проекту вони, по суті, були об'єднані у спільне неформальне товариство митців під назвою «Мистецький гурт «Чарунка» (Іл. 2).



Іл. 2. Мистецький гурт «Чарунка». На фото (*зліва направо сидять*: В. Корчинський, В. Бондар, П. Колісник, Л. Воєдило, А. Харват; *стоять*: С. Бушак, В. Гарбуз, І. Римарук, О. Соловей. *2008 р. Фото з архіву П. Колісника*

Не вперше в історії світової і вітчизняної культури самовідданні художники проводили «барбізонські» пленери поза межами великих міст, однак найчастіше це бувало якраз поблизу міст, ближче до цивілізації, до ринку, або ж у місцях вже відомих своєю історією тощо. Подібні заклади виникали також і в інших містах. У згаданий період, як приклад можна назвати: музей-садибу Анатолія Марчука в Макарові на Київщині (2005), Будинок творчості «Потік Ірва» у Кременці (засновник Олександр Смик, 2005) та інші. Однак проект унікальний тим, що саме в селі Поташня на Поділлі вперше в Україні був здійснений мистецький проект подібного рівня. Особливість пленерів була в тому, що в результаті спільної праці митців, організаторів і всіх небайдужих, у селі заснували живий осередок культури. Характерним для нього було специфічне поєднання традиційної образності з образністю творів сучасних професійних митців. Також важливою складовою цього проекту завжди було свято культури: вернісажі виставок творів учасників пленерів; народна, автохтонна пісня; поезія з уст авторів сучасності; сучасна пісня у виконанні професійних співаків; неформальні зустрічі діячів культури з громадськістю, лекції та екскурсії і просто цікаве спілкування. На святі у Поташні зі своїми творами виступали поети, співаки, композитори, кобзарі: В. Герасим'юк, І. Римарук, М. Лазарук, В. Довжик, Н. Гнатюк, П. Дворський, О. Савчук, а також І. Кавацюк, О. Смик, І. Шинкарук, Т. Силенко, Г. Тимченко та інші. Значущістю і величчю цього маленького мистецького проекту пройнявся і тодішній Міністр культури України В. Вовкун, котрий особисто взяв участь у святі, відвідавши с. Поташню у серпні 2008 року.

Що ж до історії цього проекту, про це йдеться у вже згадуваній публікації «Поташня — чарунка Поділля» [9], [8]. В даній статті вважаємо за потрібне лише коротко згадати про головні події та осіб, позаяк предметом нашої зацікавленості є проект як цілісна подія, але з акцентом саме на образотворчій його частині.

На самому початку проект мав робочу назву: «Поташня — рядно* таїни». (Нагадаємо, що **рядно* — це цупке домоткане полотно з конопляної або лляної пряжі; різнокольорове, картате; використовувалося як килим, простирадло або покривало. Ще донедавна вироблялося у селах на Поділлі. Своєю архитиповістю і автохтонністю мало аж містерійний характер, було символом ряду, порядку, космічної впорядкованості. Ця тканина стала не тільки виразним експонатом музею, але й своєрідним символом проекту). Пізніше проект загалом стали називати одним словом «Поташня...», а пленери з самого початку проводили під назвою «Поташня — чарунка* Поділля". (Слово **чарунка* означає гніздечко, місце у щільнику, виямка на рядні... також, в даному випадку воно має свою символіку й у значенні — осередок. Ці слова-означення мають глибоке символічне значення, як щось рідне, близьке, тепле навіть сентиментальне й інтимне, щось таке, без чого людина в житті не може жити, без чого вона перетворюється у перекотиполе або ще гірше...). У вірші про Поташню є слова, які кидають промінь світла на суть проекту: «*У кожного*

в душі є своя "поташня", тому що "поташня" — це Перше, це Рідне, це Своє...» (*автор П.Колісник*) [9, с. 15]. Так Поташня перетворилася в ідею, а з маловідомого села на мапі України вона, бодай на мить, стала епіцентром культури, як для безпосередніх учасників проекту, так і для поташнянського школяра, для кожного, хто пам'ятає, що «не хлібом єдиним сита людина».

Все починалося з ідеї. І в нашому випадку виник задум — заснувати в селі сучасний живий і діючий осередок образотворчої культури, а саме: створити музей та галерею, проводити пленери та свята культури. Неписане гасло майбутнього проекту — культуру треба робити скрізь. Мета — створити бодай маленький, але діючий осередок культури. Йшлося про такий заклад, який був би не стільки пам'яткою історії, складом старожитностей, чи тільки галереєю, але й живим осередком культури та освіти. Треба зауважити, що йшлося про осередок насамперед образотворчої культури у поєднанні з історією, етнографією, природознавством, а головне — у поєднанні з живим творчим процесом живописання, з живим поетичним словом, з музикою і співом, і саме в селі. Задум організаторів — пробудити творця в душі кожного, хто прагнув долучитися до цього проекту.

У лютому 2004 р. був написаний проект, викладено основну ідею, програму та календарний план роботи [13]. Ідея була підтримана головним меценатом проекту (на той час головою правління ВАТ «Явір-Агросервіс» у Поташні) В. В. Фалілєєвим, а також донатором А. О. Павліченком (тодішнім головою Бершадської райдержадміністрації), котрі разом з автором ідеї (куратором проекту) П. Колісником, стали співзасновниками задуманого осередку культури.

Влітку 2004 р. була реалізована перша частина ідеї проекту у співпраці з представниками ВАТ-а «Явір-Агросервіс», Поташнянської загально-освітньої школи I–II ступенів, Поташнянської сільської ради та громади села, а також представниками різних районних та республіканських організацій, зокрема НСХУ, АУП... Так, Поташнянська сільська рада на своєму засіданні 15 липня 2004 р. сформувала комітет із заснування музею та проведення святкування ювілею села й офіційно затвердила куратора проекту [9].

Було проведено ремонтні роботи в будинку так званої «старої школи», в якому потім розмістили музей та галерею. До речі, варто сказати, що обраний будинок — це колишній панський палац, побудований ще наприкінці XVIII ст., приблизно в 1766 р. в стилі, так званого, сільського, скромного, але вишуканого класицизму.

Після 20-х років XX ст. його використовували за різним призначенням, тривалий час там була школа. А коли у другій половині XX ст. поряд було збудовано нову школу, то колишній палац зовсім занедбали. І лише проект «Поташня...» вдихнув у нього нове життя.

Свято культури образу, слова і пісні вперше відбулося в Поташні 22 серпня 2004 року. Це було свято для всіх — без штучно «заслужених» і незаслужено забутих, без назначено «праведних» і безправно відчужених — всі були

запрошені, всі були вибрані, залежало лише від кожного особисто, в якій мірі він був здатний і охочий бути причетним до цієї справи.

Основна складова проекту «Поташня...» — це мистецькі пленери. Вони з самого початку задумувались як великий проект, але з самостійними творчими заходами. Насамперед їх варто розглядати як мистецьке явище, та писати окремі дослідження. Навіть побіжний аналіз свідчить, що таке явище як *пленерний живопис* на початку XXI ст. набув нового розвитку в українському образотворчому просторі.

Варто звернути увагу й на те, що загалом творчі заходи, пленери почали організовувати не тільки у великих містах, на базах творчості НСХУ, але й у районних центрах та навіть у селах, зокрема в Поташні.

Художники завжди були уважними до природи, пильно стежили за її змінами, намагаючись відтворити побачене у своїх творах. Достеменно відомо, що «барбізонці» виходили безпосередньо на природу, щоб робити ескізи, етюди, начерки, а потім завершували свої твори в майстерні, під свіжими враженнями баченого і відчутого в природі. Однак ще до «барбізонського» руху живописці творили під враженнями від природи. Над цим замислювалися й ренесансні художники, зокрема Леонардо да Вінчі (1452–1519). Так, свої етюди на природі робили: А. Альтдорфер (1480–1538), Р. Бонінгтон (1802–1828), К. Брюлов (1799–1852), А. Дюрер (1471–1528), А. Іванов (1806–1858). Д. Констебль (1776–1837), В. Тернер (1775–1851). Проте справжній пленерний живопис розпочався аж з появою фарб у тубах (приблизно у другій половині XIX ст.). А з появою імпресіоністів (К.Моне (1840–1926), К. Пісаро (1830–1903), Е. Дега (1834–1917) він посів своє особливе місце в образотворчому мистецтві завдяки особливому способу творення, та змінам в образотворчій свідомості суспільства. Майстрами пленерного живопису тих часів були: І. Левітан (1860–1900), В. Полєнов (1844–1927), І. Рєпін (1844–1930). Пленерний живопис в Україні також має свої традиції. Так, серед майстрів пленерного живопису можемо назвати: С. Васильківського (1854–1917), В. Забашту (1918). О. Киселицю (1912–1999), П. Левченка (1856–1917), О. Новаківського (1872–1935), І. Похітонова (1850–1923).

Сучасні митці також продовжують традиції українського пленеризму, зокрема члени мистецького гурту «Чарунка» — учасники пленерів у Поташні. Так, інформацію про пленери в Україні можна отримати як зі сторінок численних інтернет-видань, так і з різних друкованих.

Відомий український мистецтвознавець, професор, академік Академії мистецтв України О. Федорук у своїй статті «Пленери як мистецький дискурс» [16] досить ґрунтовно описує місця, де проводяться пленери в останні десятиліття та подає ретроспекцію, згадуючи також пленери в Поташні [16]. Досить цікавими є зауваження автора статті щодо суті самого явища пленеризму: «*У підґрунті пленеризму лежить ініціатива одержимих ідеєю мистецького віталізму. Особиста життєва енергія помножена на відданість мистецькому*

побратимству і бажання збагатити мистецтвом рідне місто, село вростається в сутність пленеристики» [16, с. 2].

Варто сказати про своєрідність поташнянських пленерів, яка стосується мистецьких творів, написаних саме в Поташні, однак йдеться не лише про об'єкти, зображені митцями, а й про те, як саме вони це зробили. У Поташні художники написали цикли живописних творів, де саме мовою кольору намагалися передати і настрій краю, і власні відчуття у ньому. Зауважимо, що глибший і докладніший аналіз цих творів потребує окремого дослідження.

Наразі, в контексті статті про проект як цілісне явище, наведемо лише декілька прикладів з творчості окремих учасників цього проекту. Характерною рисою їхнього творчого доробку є, перш за все, те, що твори «дихають» безпосередністю, щирістю і теплотою. Глядачеві запропоновано образ правди і доброти, показаний щиро в кольорі — тобто те, що так важливо для образотворчої культури, для візуального мистецтва в усі часи, але у своєрідній інтерпретації. Ці твори не репродукують, а презентують природу, не зважаючи на те, що у багатьох з них зберігається візуальна чуттєва правдоподібність, проте це не поверховий імпресіонізм, а намагання проникнути до глибини таємниці [19]. Як приклад наведемо суцільну сув'язь насиченого колориту й виразної живописної пластики творів Л. Воєдила (іл. 3); ліричність живописних нашарувань пейзажів О. Соловея (іл. 4); експресивність космічно-казкових етюдів В. Гарбуза (іл. 5); графічну площинність і кольорову декоративність, специфічно поєднаних у валерному, пленерному живописові В. Корчинського



Іл. 3. Л. В о є д и л о. Двір в Поташні —12. Із циклу «В Поташні...». П., *пастель, акварель. 55×60 см. 2012*



Іл. 4. О. С о л о в е й. Віз.
Із циклу. «В Поташні...».
Полотно, олія. 60×80 см. 2005



Іл. 5. В. Г а р б у з. Сонячна країна.
Із циклу «В Поташні...».
Полотно, олія. 50×60 см. 2013

(іл. 6); містичність і аж «*нетутешність*» краєвидів П. Колісника (іл. 7). Перед глядачем — образ краю і душ митців. Своєрідна рапсодія в кольорі.

Всі твори циклу написані майстрами безпосередньо в Поташні, як правило, за один (два) сеанси, або ж дописані в майстерні безпосередньо під враженням пленеру. Майже всі картини написані на полотні олійними фарбами, розміри полотен приблизно 60–90 см по більшій стороні; час виконання — літо 2004–2013.

Твори кожного автора мають свою назву, але ми наводимо їх під загальною, умовною й об'єднучою: із циклу «В Поташні...». Про твори поташнянського циклу загалом можемо говорити як про оригінальні у своєму індивідуальному прояві і водночас розглядати їх як «класичні», навіть «традиційні» (олійні фарби, на полотні, і мотив звичайний — вода, земля, небо, хата, криниця, пшениця, вікно, дорога — світ.., колір). Однак «традиційними» їх можна назвати не стільки в розумінні продовження традицій пленерного українського пейзажного живопису, що має місце, скільки у сенсі постійного пошуку першопричин і невтомного дослідження творчості геніальних особистостей (і не лише регіональних чи національних), котрі передають на-

щадкам духовне й інтелектуальне життя людства, а також у сенсі постійного діалогу сучасних пленеристів з духом природи, творчості на основі досвіду попередників і власного та особистих відкриттів [19], у розумінні духовної співзвучності.

Це особистісне, пантеїстичне співпереживання і наповнення кожного твору, зображене особливим, оригінальним, властивим тільки йому, кожному авторові, способом. Варто подивитися на таку творчість, на «звичайні етюди» під кутом зору: *сакрум — профанум*.



Іл. 6. В. К о р ч и н с ь к и й. Світає.
Із циклу «В Поташні...».
Полотно, олія. 70×80 см. 2010



Іл. 7. П. К о л і с н и к. Імагінарний краєвид.
Із циклу «в Поташні...».
Полотно, олія. 50×60 см. 2013

Коротко про основних учасників проекту.

Творчість кожного учасника проекту «Поташня...» — це окрема глава в історії образотворчої культури України, що має ще бути досліджена науковцями. У даній статті подаємо лише коротку довідку про основних учасників пленерів — стосовно їхньої участі у проекті, а також наводимо їхні думки щодо проекту.

Прокіп Колісник (1957) — художник-живописець, педагог.

Автор і куратор проекту «Поташня...», засновник осередку культури в Поташні. Організував, провів та взяв участь в усіх мистецьких заходах у рамках цього проекту (2004–2013). Член неформального мистецького гурту «Чарунка» (з 2004); член Національної спілки художників України (з 1988); учасник всеукраїнських та міжнародних виставок. Його твори експонувались на персональних виставках, зокрема і в галереї у Поташні.

Закінчив Київський державний художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, викладачі — професори В. І. Забашта, О. М. Лопухов, р.н. 1981–1987). У 1995 закінчив Міжнародну літню академію мистецтв у Зальзбургу, Австрія.

Є автором книги «Поташня — чарунка Поділля» [9] та багатьох публікацій щодо проекту, про який йдеться у даній статті.

Левко Воєдило (1962–2013) — художник-живописець, педагог.

Брав участь у всіх мистецьких заходах, що відбувалися у рамках проекту.

Був членом неформального мистецького гурту «Чарунка» (з 2004 р.); член НСХУ (з 1989 р.). Закінчив Київський державний художній інститут (1981–1987) (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, викладачі — професори В. І. Забашта, О. М. Лопухов).

Учасник всеукраїнських та міжнародних виставок. Під назвою «Поташнянські пасторалі» відбулася виставка його творів у Поташні (2005). Про своє захоплення краєм і людьми він казав: *«Село Поташня, що на Вінниччині, захопило мене своєю мальовничістю, душевною добротою людей та поезією похиленого стовпчика, що не дає мені спокою, ні душі ні олівцеві, ні пензлю. З великою вдячністю до поташнян»* [20, с. 15].

Олесь Соловей (1969) — художник-монументаліст, педагог. Учасник майже усіх мистецьких заходів, проведених у рамках проекту. Автор оригінальних художніх творів.

Член неформального мистецького гурту «Чарунка» (з 2004); член НСХУ. Закінчив Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури (майстерня монументального живопису професорів М. А. Стороженка і В. А. Чеканюка, 1994) та асистентуру-стажування при НАОМА (1997). Учасник всеукраїнських та міжнародних виставок. На думку художника: *«Проект «Поташня — чарунка Поділля», немов ковток джерельної води, духмяна левада, пісня від серця, яка наповнює мистецьку палітру витонченими нюансами барв...»* [20, с. 15].

Володимир Гарбуз (1951) — художник графік, живописець.

Брав участь майже в усіх мистецьких заходах у рамках проекту (пленери, виставки, презентації тощо, 2005–2013).

Закінчив Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (1988).

Член неформального мистецького гурту «Чарунка» (з 2005 р); член НСХУ (з 1988 р).

Учасник всеукраїнських та міжнародних виставок. Неодноразово презентував свої твори на персональних виставках, зокрема в галереї у Поташні під назвою «Космогонія образу» (2006). Майстер зізнавався: *«Поташня, її краєвиди і люди вкотре відкрили для мене душу рідної землі, з її кольорами...»* [20, с. 15].

Василь Корчинський (1955) — художник-графік, педагог.

Брав участь у більшості мистецьких заходів проекту «Поташня...» (2006–2013). Закінчив Український поліграфічний інститут ім. І.Федорова (1988).

Член неформального мистецького гурту «Чарунка» (з 2006 р.); член НСХУ (з 1993 р.).

Учасник всеукраїнських та міжнародних виставок. І для нього Поташня стала тим мальовничим «барбізоном», який не треба було шукати десь у світах, адже він народився у цьому краю, а світ треба шукати насамперед у собі.

Він вважав, що: *«Поташня — моє повернення до батьківського краю... Я щасливий, що доля дала мені можливість творчо попрацювати на цій благодатній землі»* [20, с. 15].

Висновки. Мистецький проект «Поташня...» — як маленька зоря в образотворчому просторі України. Ця духовна місія має своє особливе місце і значення в історії культури, передовсім як цікаве мистецьке явище образотворчої культури, а також як явище суспільне, соціокультурне і просвітницьке. Цей проект був свідченням того, що культуру треба робити і зрощувати скрізь, де живе людина, і де б вона не жила, тягнутиметься до Краси.

У контексті творчих процесів в Україні на початку XXI ст. був здійснений оригінальний, цікавий мистецький проект, в рамках якого утворений живий осередок культури під назвою «Музей культури села та галерея Прокопа Колісника».

Живописні твори художників, написані в Поташні, вірші і пісні, які лунали там — це своєрідна сповідь і причастя: через колір, через слово, через пісню; уклін селу, рідній хаті, криниці дитинства і подихові вічності — гімн природі і Творцеві. Крок за кроком до образу, до джерела, до людяності. Адже у кожного в душі є своя „поташня". І кожен час від часу шукає те місце на землі, де може відчути єдність душі природи і власної душі. Твори, написані безпосередньо просто неба, не можна вважати сакральними буквально, однак такі етюди, писані прямо в природі можуть мати сакральний підтекст і духовне наповнення (про що не раз говорили класики пленерного живопису — Ван Гог, П. Сезан та інші). *«...А мистецтво, думаю, вводить нас до певного стану благодаті, де нам, ніби побожно, але при тому дуже природно з'являється всесвітнє відчуття»* [19, с. 29]. Мистецький заклад, який заснували в Поташні, був діючим — живим осередком культури. Тут глядач міг відчути відлуння культури предків, а в галереї побачити живі твори сучасних художників. Галерея бодай якийсь час була культурно-освітнім, мистецьким, науково-дослідним, виховно-просвітницьким закладом, об'єктом матеріальної і духовної культури не тільки краю, але й національної. Значення проекту «Поташня...» не тільки і не стільки у кількості проведених акцій, і навіть не в кількості експонатів у заснованому осередку культури. Його значення не у величині, а у величі образу Творця, який являється в творчості. Економічну, прагматичну користь таких проектів, таких закладів культури і творів, написаних за покликом душі, неможливо визначити лише математично (хоча і це можна), його вартість і значущість головним чином у духовній площині.

Автор ставив за мету відчути, зрозуміти і показати духовну зумовленість і потребу появи таких проектів, таких мистецьких творів і такого прояву духу.

Подальші наукові дослідження. Мистецький проект, здійснений в Поташні...», а також пленери «Поташня — чарунка Поділля» як головна його складо-

ва, творчість окремих митців, безпосередніх учасників цього проекту, зокрема у цій частині їхньої творчості, потребують глибокого і повного дослідження.

На даному етапі, у даному дослідженні важливим було показати проект «Поташня...» як цілісне явище культури.

1. *Абрамович Леся.* Традиції, еволюція, перспективи феномену художніх пленерів в Україні. Доступне на інтернеті, 24.11.2014. mari.kiev.ua/PDF_2010/MIST_7.../025-028.pdf
2. *Бурма Теодозія*. Поезія похиленого стовпчика // Українська культура. — 2005. — березень–квітень. — С.18–19.
3. *Бушак Станіслав.* Поташнянські пленери // Слово просвіти. — 2007. 26.07, ч. 30. — С. 8, 9.
4. *Воєдило Левко.* Боривітер — Прокіп Колісник // Українська культура. — 2008, ч. 1. — С. 16.
5. *Герасим'юк Василь.* Діалог: Василь Герасим'юк — Прокіп Колісник. — Телеканал Культура, 13.8.2011, 10.30 г.
6. *Герасим'юк Василь*. Папороть / Герасим'юк Василь. — Київ : Видавничий центр «Просвіта». — 2006. — 327 с., С. 136.
7. *Ільїн Всеволод.* Храм від Валерія та Прокопа // Дзеркало тижня. — 2004. — № 46(5210), 13–19.11.
8. *Колісник Прокіп*. Поташня — чарунка Поділля (Potašňa — čarunka Podiľľa: Prokip Kolisnyk): монографія-альбом / П. Колісник. — www.pulib.sk/elpub2/FHPV/Kolisnyk3/intex.html, доступне на інтернеті, 16.7. 2014. 2012.
9. *Колісник Прокіп*. Поташня — чарунка Поділля: монографія-альбом / П. Колісник. — Київ–Поташня : Національний музей Тараса Шевченка в Києві, галерея Прокопа Колісника в Поташні. © П. Колісник. — 2009. — 280 с.
10. *Колісник Прокіп.* ... сім літ // Поташня — чарунка Поділля — сім літ. — Київ, «Промінь». — 2010. — С. 10.
11. *Колісник Прокіп*. Поташнянський барбізон // Артанія. — 2009. — 17 №4, Київ. — С. 94–96.
12. *Колісник Прокіп*. Поташня — рядно таїни // Дукля. — 2004, ч. 6. — С. 85–95.
13. *Колісник Прокіп*. Лист Валерію Борисовичу Фалілєєву. Пряшів, 18 лютого 2004.
14. *Римарук Ігор*. Діва обида / Ігор Римарук. — Л. : Кальварія. — 2002. — 160 с. — С. 96.
15. *Соловей Олесь.* Поташнянський барбізон // Образотворче мистецтво. — 2006, ч. 3. — С. 23.
16. *Федорук Олександр.* Пленери як мистецький дискурс // Образотворче мистецтво. — 2010, ч. 2/3. — С. 2–5.
17. *Яремчук Андрій.* Проект любові і честі // Українська культура. — 2006, ч. 10. — С. 1–2.
18. *Шевчук Федір.* Прокіп Колісник «У кожного в душі є свій майдан» // Бершадський край. — 12.02.2005.
19. *Lamač Miroslav.* Myšlenky moderních malíru /od Césanna po Dalího / — Praha, Odeon, — 1989. — 518 с. — С. 29, 31, 43, 75.
20. Поташня — чарунка Поділля — сім літ. — Київ, «Промінь». — 2010, 12 с. — С. 15.

Художественный проект «Поташня …» в контексте изобразительных процессов в Украине в начале XXI в.

Прокип Колисныk

Аннотация. В статье говорится о художественном проекте «Поташня…», который осуществлялся в с. Поташня на Подолье, в 2004–2013 гг.; об этапах создания и деятельности самобытного культурного центра в регионе под названием «Музей культуры села и галерея Прокопа Колисныка»; о части творчества непосредственных участников пленэров, проводившихся в Поташне. Введено (впервые) в научный оборот проект как целостное явление культуры в контексте изобразительных процессов в Украине в начале XXI в., а также проанализирован ряд работ, созданных непосредственно на пленэрах в Поташне в рамках этого проекта.

Ключевые слова: проект, центр культуры, пленэр, пейзаж, живопись, камерная живопись, импрессивность, экспрессивность, цвет.

Art project «Potašna…» in the context of pictorial processes in Ukraine at the beginning of XXIst century

Prokip Kolisnyk

Annotation. The article writes about art project: «Potasna…» held in the village of Potašňa, Podolli in Ukraine in 2004–2013 r. Referred to the creation and operation phases of current and peculiar culture center called: Culture Village Museum and Gallery of Prokop Kolisnyk. Analysis of creativity, regarding to the project, masters and direct participants of plein airs, held in Potašna, in the framework of this project, titled:“Potašňa — čarunka Podilja; and were his strongest primary constituent part. Introduced for the first time, up to a scientific context project as a whole project, as a phenomenon of culture, in the context of pictorial processes inUkraine at the beginning of the XXIst century, and also a number of works that were created directly in the plein airs in Potašna within this interesting, peculiar art project.

Keywords: project, a center of culture, plein air, landscape, painting, chamber painting, impression, expressiveness, color.

УДК 73.021

Адріан Балог
старший викладач, заслужений художник України

Від задуму до втілення у камені: поетапний аналіз роботи над скульптурним монументом

Анотація. Висвітлено етапи роботи скульптора над пам'ятником історичній події. Здійснена спроба показати черговість реалізації творчого задуму в матеріалі на прикладі конкретного монумента із зазначенням особливостей кожного етапу і вимог та обмежень, що постають перед скульптором у процесі роботи.

Ключові слова: скульптура, монумент, пам'ятник, модель, творчий задум, робота в матеріалі, методика.

Постановка проблеми та її актуальність. Хоча етапи роботи скульптора над монументом досить широко описані у мистецтвознавчій і навчальній літературі, проблема виконання не самостійної творчої роботи, а саме замовлення з усіма супроводжуючими обмеженнями і побажаннями конкретного замовника є специфічною темою. Балансування між поставленим завданням і творчою реалізацією автора є досить делікатною сферою, яка при грамотному підході може дати високий результат і принести творче задоволення скульптору.

Огляд публікацій. Скульптура як вид образотворчого мистецтва в усі часи піддавалась осмисленню і теоретичному описові, починаючи з давньогрецьких теорій канонів пропорцій людського тіла, які стали базою для ренесансних трактатів Леон Баттіста Альберті, Бенвенуто Челліні, Джорджо Вазарі, Джованні Паоло Ломаццо. Деякі загальнотеоретичні праці, наприклад як «Введення в історичне вивчення мистецтва» Б. Р. Віппера розглядають ґенезу скульптури як виду мистецтва. Інші («Ліпка» Е. Лантері, «Трактат зі скульптури» К. Бараскі [1]) описують процес ліпки і дають знання з пластанатомії. Техніці й особливостям різних видів скульптурних матеріалів присвячені праці Н. В. Одноралова [3]. Питання композиції в скульптурі висвітлені в роботі «Про композицію в скульптурі» Людмили Сак і Макса Гельмана [4]. Нещодавно вийшов друком навчальний посібник Валерія Федічева «Мистецтво скульптури» [5], де автор викладає власне бачення освітнього процесу, використовуючи академічні знання, зразки світової скульптури і свій творчий досвід.

Мета роботи. Дослідження етапів роботи скульптора над пам'ятником «Матерям війни» є роботою як прикладного, так і методичного характеру, і пов'язане з навчальними планами в мистецьких навчальних закладах. Окрім

теоретичних відомостей у статті подано практичні рекомендації щодо можливостей творчої реалізації скульптора за умов наявності творчих і виробничих обмежень.

Виклад основного матеріалу. На кафедрі скульптури НАОМА одним із основних завдань навчальної програми курсу «Композиція» є створення проекту пам'ятника історичній особі чи багатофігурної композиції на історичну тематику. Саме такі роботи дозволяють реалізуватися скульпторам-випускникам у майбутньому. Монументи є частиною публічного простору і стають доступними для огляду набагато більшій аудиторії, ніж станкові роботи і роботи виставкового формату. Вони формують не лише просторовий ансамбль місця, де розміщені, а й відіграють значну роль у формуванні світогляду жителів даної території. Втілення власного творчого задуму в такому монументі — це велика честь для скульптора.

Пропонуємо увазі студентів-скульпторів короткий огляд етапів роботи над монументом — від розробки ідеї і до втілення у камені — на прикладі пам'ятника «Матерям війни» у м. Підпоріжжя Ленінградської області (скульптор А. С. Балог, h=250 см, граніт габро-діабаз, 2014 рік).



Іл. 1. Пам'ятник «Матерям війни» у м. Підпоріжжя Ленінградської області.
Скульптор А. С. Балог, 2014:
а — боцетто (пластилін);
б — повнорозмірна модель (глина);
в — реалізація в матеріалі (граніт), фрагмент;
г — пам'ятник у просторі

Даний огляд демонструє особливості кожного з етапів роботи над скульптурою; також ми зафіксуємо еволюцію і модифікацію трактовки форми й деталізації залежно від матеріалу, необхідного на кожному з етапів.

Перший етап роботи над кожним твором мистецтва — це розробка основної ідеї. Вона включає роботу над документальними джерелами щодо події чи особистості, якій присвячений монумент, а також перегляд відповідного іконографічного матеріалу. Результатом даного етапу є пластилінова чи глиняна модель малого розміру — боцетто, в якій знайдено композиційну побудову, основні пропорції, маси і напрямки руху майбутнього монументу. Боцетто дає більше можливостей для знаходження правильної постановки статуї, виразності ракурсів, співвідношення мас, ніж рисунок. Цілісність і силу майбутнього твору мистецтва можна побачити вже на цьому етапі, перший етап творчих пошуків є відправною точкою в усьому процесі роботи скульптора. Багато майстрів відливають боцетто у бронзі, перетворюючи його на самостійний твір, який зберігає безпосередність першого пориву, сліди швидкої роботи руки скульптора [2, с. 61].

Ідея і ескізи неабияк залежать від матеріалу, в якому буде реалізовано скульптуру. Кожен матеріал має свої особливості. Бронза, наприклад, дає можливість додавати відділені від основної маси частини (витягнуту вперед руку, булаву тощо), любить деталізацію і орнаментику, які підкреслюють її природній блиск. Камінь, навпаки, вимагає компактного просторового рішення і замкнутої композиції. Усім відомий вислів великого Мікеланджело: «Будь-яка статуя мусить бути так задумана, щоб її можна було скотити з гори і жоден шматочок не відламався».

В Україні для монументів найчастіше використовують граніт, рідше — мармур, що спричинено кліматичними умовами. Мармур легше піддається делікатній обробці і виявляє свою світлоносну природу завдяки поліровці його поверхні (білий, жовтий чи рожевий мармур завдяки своєму блиску й прозорості найкраще передають тілесний колір); граніт жорсткіший в обробці і поглинає світло. Граніт — дуже тверда вулканічна гірська порода кристалічної будови, це стійкий і водночас дуже ефектний матеріал, який сам диктує спосіб трактовки великих потужних планів без зайвої деталізації. Також важливо зважати на зернистість, природні жили каменю, на однорідність кольору зерна [1, с. 34; 3, с. 71–73; 4, с. 81–83].

На практиці перед скульптором часто постають деякі умови і обмеження, що їх слід враховувати вже на етапі розробки основного задуму. У випадку конкретного монументу «Матерям війни» такою умовою був короткий термін виконання всіх етапів роботи. Також розробку композиції обмежували лінійні параметри гранітного блоку, наданого замовником для даного монументу.

Специфіка скульптури як галузі мистецтва також передбачає певні умови, наприклад неможливість показати оточення дії, передати настрій за допомогою пейзажу на тлі основної дії, показати всіх учасників події, її масовість. Тому при розробці скульптури чи скульптурної групи автор повинен макси-

мально зменшити кількість дійових осіб і відтворити головну ідею в найхарактерніших образах, використати можливості жестів, рухів [6, с. 10]. Лаконізм скульптури — це концентрація ідей і багатозначність смислів. Скульптура не прагне розказати все і одразу, вона спонукає глядача до роздумів і асоціацій. Простий, на перший погляд, жест і складки одягу героя стають не зовнішньою декорацією, а виразниками його внутрішнього емоційного стану [4, с. 78–81]. Так само повнота образу не потребує повної деталізації, досконалого натуралізму зліпку, проробки всіх поверхонь. Як казав Роден: «У зліпку менше правди, ніж у моїй скульптурі... Зліпок передає тільки зовнішнє; я ж передаю і духовний образ моделі...» [2, с. 115–117]. Часто певна недоказаність, живописні фактури каменю підкреслюють головні жести й емоції, формують в уяві глядача яскравий і живий образ [5, с. 46–47].

Коли йдеться про пам'ятник конкретній особі чи історичній події, скульптор повинен дотримуватись принципу історичної достовірності, подібності, відчуття духу часу і події. Тому проробка в глині повнорозмірних образів героїв (до потрібного ступеня портретної схожості), національних типажів чи інших важливих деталей монументу є необхідною. Знання антропології набуває особливого значення для скульптора, який пізнає реальну особистість в різноманітті територіальних і расових відмінностей. Твори мистецтва, які не опираються на антропологію є далекі від дійсності і позбавлені географічної локалізації [1, с. 117–118].

У процесі роботи над пам'ятником «Матерям війни» автор проробляв загальноісторичний контекст, шукав настрій і внутрішню сутність цих жінок, образ, що найкраще передає їхню стійкість, силу і трагедію. Оскільки пам'ятник був замовлений для конкретного міста, то підбирались антропологічні параметри, типові для цієї місцевості. Це було порівняно легко, оскільки на даній території навіть до нашого часу домінуючими є антропологічні типи фіноугорських народностей — карелів і вепсів (чудь). Крім виразних портретних особливостей, були взяті до уваги параметри пропорцій тіла, характерні для місцевого населення (зріст нижче середнього, міцна і коренаста будова тіла, співвідношення розміру голови до зросту 1:7).

Від того, наскільки глибоко автор опрацює конкретну ідею і відчує її нерв, залежить успіх реалізації усього проекту.

У скульптора, який працює з каменем, після затвердження ескізу є два шляхи: перший — виготовлення глиняної моделі на повний розмір і подальший перенос її розрахункових точок на камінь за допомогою пунктир-машини; другий — робота безпосередньо з підготовленим для монумента блоком, «видобування скульптури з каменю». Античні й середньовічні скульптори користувалися методом вільного висікання з каменю, починаючи з епохи Відродження він поступово втрачає популярність. І вже у XIX ст. пануючою стає пунктирна система, а скульптор втрачає зв'язок з матеріалом.

Кожен з цих методів роботи має свої особливості, і вибір скульптора залежить від кількох факторів. Метод «видобування скульптури з каменю» по-

требує не лише цілісного і дуже ясного умоглядного уявлення про майбутню скульптуру. Важливо не лише володіти просторовим чуттям, щоб з кам'яної брили з її конкретними параметрами видобути скульптуру з правильними і задуманими пропорціями. Велику роль в такій безперервній творчій роботі відіграє настрій, стійкий потік натхнення і ясність думок, незалежність від зовнішніх факторів. Надзвичайно корисно для молодих скульпторів відчути матеріал, вести діалог з каменем, слухатися його підказок. Зроблена з відповідним душевним настроєм і відчуттям природи матеріалу робота дає потужне задоволення авторові й глядачам.

Уточнення, розвиток і конкретизація первісного ескізу композиції потребує великої творчої роботи і розуміння явищ навколишнього життя. Поглиблюючи пластичну виразність композиції, автор також уточнює і загострює ідейний задум.

Повнорозмірна модель (матеріал виконання — глина) дає можливість також ще раз перевірити пропорційні співвідношення частин і цілого, побачити неточності, котрі не помітні в малому ескізі. Перевіряючи пропорції, автор повинен враховувати також точки споглядання майбутньої скульптури, розмір і висоту постаменту чи його відсутність, навколишній простір (тісне архітектурне середовище зі своїми просторовими особливостями і домінантами або вільний відкритий простір). Публічна скульптура не експонується автономно в білому кубі виставкової зали, а взаємодіє з навколишнім середовищем. Усі ці елементи впливають на сприйняття скульптури в цілому та її окремих деталей.

Об'ємність скульптури вимагає, щоб скульптор враховував зовнішні умови, про які не повинні думати графік і живописець. Це — освітлення (постійна зміна світлотіні на випуклостях і заглиблення пластичної форми), сприйняття з дальніх і ближніх точок огляду, цілісність сприйняття групи, співвідношення з постаментом [6, с. 11].

При переведенні параметрів (контрольних точок) повнорозмірної моделі в камінь скульптор знову ж таки має два варіанти: зробити це власноруч чи довіритись каменярам. Багато скульпторів, зважаючи на витрату часу і видиму механічність такої праці, делегують цю частину процесу, а потім «доводять» скульптуру до фінішу. Ми наполягаємо на тому, щоб автор власноруч працював над скульптурою. Практика показує, що при виставленні на камені контрольних точок виникають певні погрішності. Зсув контрольної точки на 1–2 мм в сторону чи в глибину має значно більші наслідки, ніж може здатись (змінюється розріз очей, напрямок погляду, вираз губ, симетрія обличчя і т.д.). Тому, припустившись (що майже неминуче) такої похибки, автор у процесі може її виправити, проконтролювати правильність пропорцій і співвідношення площин. Варто зрозуміти, що, в решті решт, скульптура ніколи не буде один до одного повторювати повнорозмірну модель. Таку точність здатні забезпечити лише сучасні машини (і вони з успіхом застосовуються для безконтактного сканування і копіювання найцінніших музейних експонатів). Але коли ми говоримо про монумент як витвір мистецтва, то розуміємо, що тут голов-

не — щоб він був «живим», а не мертвим. Вдихнути життя в камінь можна лише відчуваючи його властивості.

Ще раз зауважимо, що матеріал виконання значно впливає на руку майстра, камінь веде скульптора за собою, часто вимагає змінити ступінь деталізації, трактовку поверхні й площини. Скульптура, виконана в глині чи гіпсі, виглядає зовсім по-іншому, ніж переведена в камінь. На це впливають і фактура, і колір або зернистість матеріалу, і його параметри відбивання/поглинання променів світла. Тому обробка каменю (доведення поверхні, проробка нюансів) — творчий процес, який потребує гнучкості бачення автора і адаптації моделі до природних характеристик конкретної кам'яної брили [5, с. 90].

Моделюванням скульптор створює рельєф поверхні, а мікрорельєф визначається фактурою, що є однією з основних категорій скульптури. «Фактура ... несе у собі найтонші, найбільш чуттєві, виразні нюанси характеру образу», — зауважував Теодор Залькалі [2, с. 90–91]. Фактура суттєво впливає на сприйняття форми, підкреслює її міць і цілісність, може зменшувати враження від маси матеріалу. У процесі обробки фахівці бачать те, що називається «рука майстра» чи «авторський почерк». Твір мистецтва — це далеко не лише техніка. Неповторні переходи фактур від тканини до плоті (відображені в камені), кожен вигин форми величезною мірою залежать і від властивостей матеріалу, і від руки майстра.

З кінця XVI ст. задум і втілення в матеріалі віддаляються один від одного, скульптор зосереджує увагу лише на боцетто. Джованні Болонья одним з перших організував роботу своєї майстерні за таким принципом: сам робив боцетто, а модель і роботи в мармурі здійснювали асистенти під його наглядом. Крім того, зазвичай самі скульптори підключаються на останньому етапі: Лоренцо Берніні контролював остаточну обробку твору, Антоніо Канова сам полірував камінь. Огюст Роден великим пальцем ліпив розраховані на збільшення боцетто (передбачаючи фактури і ефекти мармуру) і додавав до них написи, відповідно до яких помічники ліпили модель і передавали копіювальникам. Наприкінці XIX ст. скульптори й теоретики мистецтва почали наполягати на необхідності повернення скульпторів до роботи в матеріалі. Першим таку ідею висловив Адольф фон Гільдебранд. Константин Бранкузі казав: «Безпосередня робота в матеріалі — ось правильний шлях в скульптурі». «Єдина можливість врятувати скульптуру — знову почати роботу в матеріалі», — зауважував Амедео Модильяні [2, с. 66–67].

Готовий монумент, як зазначалося вище, повинен відповідати своєму майбутньому оточенню. В цьому скульпторові допомагає архітектор, котрий пропонує найкращі варіанти постаменту і благоустрою території навколо пам'ятника. Завдання архітектора — спроектувати таке гармонійне оточення пам'ятника, яке підкреслить його сутність, глибину, характер. Проблема синтезу з архітектурою — одна з найважливіших у розумінні і сприйнятті монументальної скульптури [6, с. 60–61].

Наголосивши на важливості творчого тандему скульптор — архітектор, залишимо розкриття цієї теми для інших авторів і повернемося до скульптурного аспекту. Адже лише від майстерності скульптора залежить те, чи «розкриється» скульптура в середовищі. Тут ми маємо на увазі таку особливість: закінчена скульптура на відкритому просторі має зовсім інший вигляд, ніж в майстерні чи в робочому павільйоні. Вдало зроблена скульптура не «дрібнішає», а візуально і смислово «розвивається» в просторі, вібрує потужними енергетичними хвилями. Такого ефекту автор досягає лише через повну самовіддачу на всіх етапах роботи.

Ідея пам'ятника «Матерям війни» виражається в єдності й непорушності скульптурної групи. Вертикальна композиція у формі рівнобедреного трикутника підкреслює стійкість і міцність скульптурної групи. Простий чіткий силует відділяє героїв від навколишнього середовища, диктує однозначність прочитання ідеї, закладеної автором. Ритм драпірувань, рухів рук і облич передає внутрішні порухи душі, живу пульсацію енергії. Скульптура має суворий, зовсім не ліричний характер. Молода мати, хлопчик і дівчинка постають з гранітної брили, з самої земної тверді. Мати-Покрова жестом своїх сильних великих рук захищає дітей від усіх загроз. Жінка дивиться вперед і тільки вперед прямим і суворим поглядом, її губи міцно стулені, вольове підборіддя і виразні надбрівні дуги відображають її внутрішню силу, стійкість. Обличчя дівчинки й хлопчика модельовані м'якше, округліше, не так виразно. Міцні обійми — ось що виявляє їхню повну довіру до матері, впевненість в її заступництві й підтримці. Постать хлопчика, наймолодшого персонажу скульптури, його підняте вгору личко, спрямовані вгору руки передають надію на краще, дитячу радісну віру в красу світу. Вітер широко розвіює хустину жінки й одяг дітей, але ніхто і ніщо не змусить цю групу розірвати обійми чи впасти на коліна.

Висновки. Робота над скульптурою — це безперервний процес, який вимагає повної самовідданості на усіх етапах. Специфіка роботи над монументом конкретній історичній події або особі вимагає від скульптора ґрунтовного знання тематики і розкриття в художньому творі як емоційних характеристик персонажів, так і виявлення «духу часу», а також прив'язку до географічних, антропологічних, національних особливостей конкретної історичної події. І замовник монументу, і скульптор задоволені результатом співпраці у тому разі, коли досягнуто тонкого балансу між художнім баченням скульптора і поставленими перед ним обмеженнями.

Авторський контроль на всіх етапах роботи над пам'ятником забезпечує не лише відповідність кінцевого результату до першочергового задуму, а й передбачає уточнення і коригування трактовки форми і рівня деталізації відповідно до особливостей матеріалу, в якому реалізовано монумент. Механічне переведення і точне копіювання повнорозмірної моделі в матеріалі не може дати того ефекту, який дає авторська робота на всіх етапах, відчуття автором матеріалу, «спілкування» його з каменем.

Публічна скульптура, на відміну від станкової, постійно взаємодіє з навколишнім середовищем — архітектурою, природою, людьми. Вона являє собою синтез скульптури і архітектури, тому завдання скульптора — врахувати всі зовнішні фактори для органічного «вживлення» монумента у простір. Самовіддана робота скульптора винагороджується тим, що встановлений на своє місце монумент «оживає, розвивається і звеличується» у своєму оточенні, збагачує середовище, стає смисловим вузлом публічного простору.

1. *Бараски К.* Трактат по скульптуре. — Бухарест. : Меридиане, 1964. — 288 с.
2. *Головин В. П.* От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру. — М. : Изд-во МГУ, 1999. — 128 с.
3. *Одноралов Н. В.* Техника обработки скульптуры из камня. — М. : Искусство, 1970. — 128 с.
4. *Сак Л., Гельман М.* Про композицію в скульптурі. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. — 85 с.
5. *Федічев В. С.* Мистецтво скульптури: навч. посіб. / В. С. Федічев. — К. : НАУ, 2011. — 116 с.
6. *Шмидт И. А.* Беседы о скульптуре. — М. : Искусство, 1963. — 95 с.

От замысла к воплощению в камне: поэтапный анализ работы над скульптурным монументом

Адриан Балог

Аннотация. Освещены этапы работы скульптора над памятником, посвященном конкретному историческому событию. Осуществлена попытка показать очередность реализации творческого замысла в материале на примере конкретного монумента с указанием особенностей каждого этапа и различного вида требований и ограничений, поставленных перед скульптором.

Ключевые слова: скульптура, монумент, памятник, модель, творческий замысел, работа в материале, методика.

From conception to realization in stone: step-by-step analysis of working process on sculptural monument

Adrian Balog

Annotation. The article is devoted to the working process on the historical monument. It shows all the steps from sculptor's creative ideas to realization in material with an indication of the peculiarities of every stage and various types of requirements and limitations set before the sculptor.

Keywords: sculpture, monument, memorial, model, creative ideas, work in the material, method.

Віктор Сухенко
професор кафедри рисунка НАОМА,

Олександр Засипкін
викладач вищої категорії, методист

Методологія становлення перспективного мислення та бачення школяра

Анотація. Авторами статті пропонується унікальна методологія з побудови перспективного мислення та бачення школяра, заснована на важливому аспекті сучасної художньої школи — екологізації освітнього простору. Водночас, критиці піддаються методи прямої перспективи як рудимента радянської державної ідеології в галузі художньої педагогіки.

Ключові слова: екологічно «чисті» навчальні методи, сенситивність, сенситивні періоди школяра, система ортогональної та аксонометричної проекції, «живе бачення», перспективне мислення та бачення.

Екологізація освітнього простору є провідним аспектом уваги сучасної освіти, в тому числі й художньої. Сьогодні можна бачити, як із зникненням СРСР та його державної ідеології рівень і якість методологічного мислення на пострадянському просторі багато в чому залишилися колишніми. Одним з найяскравіших проявів ідеологічного рудимента в художній педагогіці є методи з формування перспективного мислення та бачення школяра.

Пошуки й створення основного методу в побудові умовного простору картинної площини в усі часи для художньої педагогіки було формотворчим принципом у визначенні змісту методів здійснення художньої освіти. Характерною рисою радянської художньої педагогіки було використання методу прямої перспективи як безальтернативного на всіх рівнях художніх інституцій. Незважаючи на те, що в радянський період був зроблений значний внесок у розвиток художньої педагогіки, проте подолати ідеологічний бар'єр вона не змогла.

Зараз нерідко можна спостерігати, як через усю вертикаль шкільної вікової періодизації, починаючи з молодшого шкільного і закінчуючи юнацьким віком, проходить глибоко протоптана колія методологічного мислення про верховенство методу прямої перспективи. Це сприймається нами як грубе порушення важливого дидактичного принципу — адресності в навчанні.

Порушена нами проблема і полеміка навколо неї, на наш погляд, повинні бути зоною особливої уваги не тільки шкільних педагогів, а й вищої художньої школи, оскільки генезис становлення перспективного мислення та бачення, як у школяра, так і у дорослої особистості багато в чому дуже схожі. Спробуємо розібратися глибше в цьому питанні.

Закони прямої перспективи, сформовані ще в епоху Відродження в Італії, призначалися для архітекторів, їхньої проектної графіки. Принципи прямої

перспективи були взяті також на «озброєння» живописцями і адаптовані до їхньої практики. З часом закони прямої перспективи було виділено в окремий навчальний предмет, що вивчається на всіх рівнях художніх інституцій як графічний спосіб з організації умовного простору картинної площини і який найбільше відповідав нашому зоровому сприйняттю.

Перша критика на адресу принципів прямої перспективи та її негативних «побічних» ефектів застосування в практиці художника пролунала від П. Чистякова — він протиставляє «перспективу природну» перспективі «наочній» [1, с. 107] і зауважує на необхідності виправляти її. Тоді з'явилася і його теорія про рухому картинну площину як доповнення до законів прямої перспективи.

Зауважимо, що про необхідність «виправляти» пряму перспективу в практиці художника говорив і сам Леонардо да Вінчі — один з головних її наукових дослідників: «Божественна наука живопису... вчить перспективістів..., а око радить усім людським мистецтвам і виправляє їх» [2, с. 108].

Ґрунтовніша критика на адресу застосування прямої перспективи в образотворчій діяльності художників та художній педагогіці пролунала на початку XX століття з вуст видатного дослідника мистецтва, педагога А. В. Бакушинського. Він позначив цю проблему як «Кризу просторового вираження в сучасному мистецтві» у своїй теоретичній роботі «Лінійна перспектива в мистецтві та зоровому сприйнятті реального простору» [3, с. 45].

У радянський період принципи прямої перспективи стали ідеологічною зброєю в боротьбі за матеріалістичне розуміння світу в художній педагогіці. Ця боротьба була жорсткою, її відлуння й досі відчувається на всіх рівнях нашої художньої освіти. Проте, вже на початку 50-х років XX століття тихий гомін інакомислення пролунав у деяких періодичних виданнях, у тому числі й в монографії В. С. Щербакова «Навчання й творчість» (за редакцією Г. В. Лабунської і Б. П. Юсова). Досвідчений педагог, керівник ізостудії при Московському палаці піонерів, пише: «Так, тлумачення перспективних явищ неминуче відсувається на більш вищі ступені навчання. Як же йде справа з перспективними явищами на цих перших щаблях навчання? Вони виключаються з кола спостереження. «Як? — заперечать нам — отже, ви хочете вчити неправильному зображенню? Ви робите поступку «дитячому рисункові !». А далі пред'являють звинувачення в недооцінці ролі вчителя». І тут же, ніби злякавшись крамоли своєї думки, В. С. Щербаков продовжує: «Тривалість цього періоду («доперспективного» — *редакція наша*) визначається не віком, а кількістю вправ... Ломка колишніх уявлень повинна бути рішучою і наполегливою»» [4, с. 88]. Так це і було в реальності. У жертву «партійності» мистецтва було віддано твори цілого покоління художників 30–50-х років. Насильство над природою школяра на догоду «правильному світоглядові» неминуче спрямовувало педагога до використання догматичних методів і помилкової опедагогізації принципів прямої перспективи. Як наслідок, знання, набуті школярами, були вкрай хиткими та нестійкими.

Із масовим виникненням на початку 70-х років ДХШ по всій країні увага до питань методики навчання образотворчого мистецтва значно зросла. Одно-

часно і критика на адресу прямої перспективи, як основного методу в побудові умовного простору, стала більш наполегливою і обґрунтованою, проте вона ніяк не впливала на загальну методологічну лінію мистецьких інституцій та залишалася незмінною.

На жаль, проблема, що висвітлюється у статті, пройшла поза увагою художників та педагогів України. Тема, яка розкриває важливий освітній принцип художньої педагогіки — адресності і доступності, майже відсутня в українській педагогічній літературі.

На початку 80-х років вийшла монографія відомого художника та педагога Бориса Неменського «Мудрість краси», що є, по суті, маніфестом-закликом до шкільного вчителя працювати по-новому. У своїй монографії він піддає критиці натурне рисування як провідну художню діяльність в роботі зі школярами (а разом з цим і принципи прямої перспективи як невід'ємної частини натурного рисування), кажучи про те, що «оволодіння ремісничою стороною мистецтва заважає сприйняттю його духовної сторони» [12, с. 153].

Ідеями Б. Неменського захопилася величезна кількість педагогів-новаторів, що викликало певний переляк і заздрість у представників офіційної педагогіки. У масовому і популярному журналі «Художник» № 9 за1986 рік [5, с. 35] був організований «круглий стіл», метою якого було висловити обурення радянського педагога з приводу «неможливості» навчати за методикою Неменського. Особливо «гостро» виступила заступник голови науково-методичної ради з естетичного виховання та художньої освіти школярів Академії мистецтв СРСР А. Жукова. Вона сказала: «...ми переживаємо в даний час свого роду другий виток наступу буржуазної педагогіки на нашу художню школу. Ми не можемо заплющувати на це очі». Проте ця критика вже не мала значних сумних наслідків — для педагогів-новаторів наступали часи перебудови.

Однак, педагогічні технології, розроблені на принципах прямої перспективи в побудові умовного простору як універсального методу на всіх рівнях художнього виховання й освіти, і в даний час є нормативними й обов'язковими до виконання.

У підручнику Н. П. Костеріна «Навчальне рисування» [6, с. 173] для студентів педагогічних училищ за фахом «Дошкільне виховання» видання 1980 року вміщено розділ «Лінійна перспектива». Суть цього розділу — навчити дітей дошкільного віку (!) зображенню предметів і умовного простору на основі законів лінійної перспективи, починаючи від простих об'єктів до складніших. Попри всю зовнішню правильність методологічної побудови навчального матеріалу, діти цей навчальний матеріал не здатні освоїти в принципі. На сьогодні це вже нібито й повністю доведений факт, але пропонується екологічно «брудний» освітній метод, який абсолютно не відповідає фізіологічним і художнім можливостям дошкільнят.

Подібну полеміку можна продовжити та поглибити, і вона може бути об'ємною і корисною, оскільки не втратила своєї актуальності й в наші дні. Однак широка критика не є завданням даного дослідження, вона потрібна

лише для того, щоб обґрунтувати необхідність формування нової методологічної ідеї, заснованої на екологічно «чистих» освітніх методах художньої педагогіки — адекватних фізіологічним і художнім можливостям школяра.

Узагальнюючи критику на адресу використання методів прямої перспективи на ранньому етапі навчання, спробуємо її коротенько конкретизувати: діти не здатні до абстрактного мислення, оскільки їм абсолютно незрозумілим є феномен візуального скорочення паралельних площин до точки сходження, у той час, коли вони знають, що сторони, припустимо кришки столу, завжди паралельні одна одній. Іншим суттєвим фактором є необхідність подання картинної площини як посередника між глядачем і реальним світом, на яку проектується цей світ. Сюди ж можна віднести і необхідність уявити лінію горизонту (залежно від точки споглядання — високої, низької), до якої прагнуть перспективні лінії, а також багато інших «побічних» ефектів, які нездатні подолати молодші школярі.

Водночас, у зв'язку з обґрунтованою критикою методів прямої перспективи в освітньому середовищі, склалася парадоксальна ситуація — критикуючи, нічого не пропонувати натомість. Сьогодні існують кілька окремих альтернативних методик з побудови умовного простору, однак загальна методологія, заснована на принципах адресності та доступності, відсутня.

Школярам пропонується зобразити об'єм і простір в доступних і зрозумілих для них формах на основі так званої «спостережної» перспективи, тобто на основі їхнього емпіричного досвіду. Наприклад, професор Павло Павлинов пропонує використовувати принцип «вікна в природу», де передній край картинної площини є початком точки відліку глибинного простору. «Перший план є початком, від якого йде весь рахунок і міра в глибину» [7, с. 54].

Професором Львівської академії декоративно-прикладного мистецтва Альфредом Максименком розроблено метод так званого абстрагованого методу формоутворення в академічному рисунку, побудованого на принципах аксонометричної проекції.

Принципово іншим способом дослідження тривимірних форм у рисунку є метод конструювання в умовній системі просторового зображення — аксонометрії, детальніше розглянутий Ю. Смольським у доповіді на І всеукраїнської науково-практичної конференції «Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі» та семінару-практикуму «Сучасна концепція академічного рисунку і живопису» [8, с. 192].

Запропонована нами методологічна модель в побудові умовного простору полягає в тому, що ми розглядаємо закони прямої перспективи як окремий метод і принципи, які можуть бути сприйняті школярами, а також бути ефективними в побудові перспективного образу тільки в певному віковому діапазоні. Наше завдання полягає в тому, аби сформувати цілісну картину становлення об'ємно-просторового мислення і бачення школяра, починаючи від дитячого та закінчуючи юнацьким віком, яка заснована на використанні часткових методів, до яких школяр сенситивний у певному віковому періоді.

Далі спробуємо схематично обґрунтувати свою педагогічну ідею, оскільки рамки статті обмежують наші можливості. Спираючись на систему шкільної вікової періодизації в загальному русі від незнання до знань, ми бачимо три об'єкти навчання. Це вікові періоди: дитинство з 6 до 10 років; підлітковий вік з 10 до 14 років; юнацький вік — з 14 до 18 років.

Визначаючи загальну методологію навчання перспективної організації умовного простору, нам необхідно визначитися з уже відомими системами зображення простору. З цією метою ми звернемося до докторської дисертації відомого фахівця в галузі художньої освіти та дитячої творчості І. П. Глинської. В авторефераті «Формування способів оволодіння просторовою інформацією на площині у молодших школярів» нею дається визначення класифікації основних методів. Це методи — «...упорядкування на основі знання реальних форм предметів, що призвело до паралельних проекцій, і упорядкування на основі особливостей сітчастого образу ока, що призвело до створення перспективи» [9, с. 175].

Тобто, існує три можливі форми графічного вираження умовного простору — на основі методів ортогональної та аксонометричної проекцій і на основі методів прямої перспективи. Існуюча система зворотної перспективи, нами не береться до уваги, бо вона здебільшого використовується у культовому зображенні. Водночас, кожна із зазначених вище систем з точки зору образотворчості має свої переваги та недоліки, зокрема:

• система ортогональних проекцій — візуально інформативна тільки в разі її трьох проекцій, що є неефективним в художній практиці;

• система аксонометричних проекцій — не враховує візуального скорочення об'єкта у міру його віддалення від краю картинної площини;

• система прямої перспективи — одна з найбільш оптимальних і достовірних у передачі реального світу, але не враховує особливості «живого бачення».

Початком формування об'ємно-просторового мислення та бачення школяра на картинній площині, згідно зі шкільною віковою періодизацією, є період дитинства (6–10 років). У нашому дослідженні ми співвідносимо цей віковий період в образотворчій діяльності школяра, із «площинним баченням». Це визначення можна вважати законним, оскільки школяр в даному віковому діапазоні, зважаючи на свої фізіологічні особливості, зображує світ площинно.

Рисунок молодшого школяра являє собою композицію-дію, яка розвивається ніби паралельно картинній площині, не проникаючи в її глибинні шари. Графічну мову вираження молодшого школяра, в принципі, можна співвіднести із методами ортогональних проекцій — це відсутність лінії горизонту, розпластаність, фронталізація і різномасштабність об'єктів зображення, заснованих на комбінаториці різних точок зору з використанням принципів пантеїзму і символізму, а також багатьох інших своєрідних способів зображення, властивих цьому вікові.

У науково-методичній літературі образотворчі можливості школярів висвітлені досить повно й об'ємно, однак єдності поглядів все ж не спостері-

гається. Наприклад, прихильники «строгих» методів (В. Кузін, А. Жукова) дотримуються думки, що мистецтво потрібно вивчати за принципом «від простого до складного», тобто спочатку буква, потім слово, далі речення і нарешті — розповідь. В основі побудови перспективних зв'язків, без всякого сумніву, лежать принципи прямої перспективи, закони якої повинні також викладатися «від простого до складного». З іншого боку, прихильники «біогенетичної» теорії (А. Бакушинський, Б. Неменський) говорять про те, що дітей необхідно навчити мистецтву «не з початку, а з кінця», що вони здатні і до художньої творчості, і спроможні глибоко виражати свої думки і почуття навіть мінімальними і примітивними засобами вираження. У той же час, маючи різні погляди на методи здійснення художньої освіти та виховання, фахівці абсолютно єдині в тому, що молодший школяр не проявляє великого інтересу до натурного рисування, а разом з тим і до споглядання предметного світу, в його рисунках головне — ідея, подія. Спроби навчити школяра досконалим формам образотворчості, як правило, призводять до невдачі педагога.

У деяких дослідженнях (наприклад у І. П. Глинської) віковий період молодшого школяра визначається як «до перспективний», тобто повна відсутність ознак просторового структурування умовного простору. Проте, це не зовсім так. Практикуючий педагог з легкістю може визначити деякі перспективні ознаки в роботах молодших школярів.

Один з головних прийомів, який використовують молодші школярі у своїх роботах, це принцип «перекриття» одного предмета іншим. Тут логіка проста — все, що до нас ближче, як у реальному світі, так і в умовному просторі картини зображується крупнішим, при цьому воно затуляє собою зображення другого плану. Така форма «позиційної» перспективи є головною опорною точкою в роботі педагога при формуванні почуття умовного простору у молодших школярів.

Таким чином, узагальнюючи вищесказане, можна дійти висновку, що молодші школярі в графічному вираженні об'ємності предмета користуються сенситивним (чутливим) методом ортогональної проекції, а в побудові умовного простору — методом позиційної перспективи.

У підлітковому віці графічна мова школяра в умовах системної освіти здатна до трансформації у складнішу форму перспективної побудови умовного простору. Підлітковий період ми співвідносимо із «рельєфним» баченням і мисленням підлітка в побудові умовного простору, в основі якого лежать геометричні принципи аксонометрії. Аксонометрична проекція, порівняно з ортогональною, є інформативнішим способом вираження, оскільки вона здатна оперувати і глибинними факторами умовного простору.

Чому період «підліткового віку» ми розглядаємо стосовно «рельєфного» бачення школяра? Тому, що школяр на цьому віковому етапі, з початком формування його аналітичного вектора мислення, здатний вже до виявлення рельєфу предмета зображення та може абстрагуватися до розуміння його конструкції. Школяр починає ніби намацувати і усвідомлювати предметність

до рівня опуклості, в той же час, до вираження «повного» об'єму йому ще далеко. Змінився пріоритетний вектор синтетичної форми мислення і бачення на аналітичний і виявляється здатність підлітка до споглядання предмета. Це дозволяє викладачеві ефективно використовувати принципи паралельних проекцій, які є «предтечею» методу прямої перспективи. Підліток все активніше проявляє свої здібності не тільки до «ліплення» рельєфу предмета, а й структурування умовного простору. Хай хоч не глибокого.

На здатність підлітків до «рельєфного» бачення звернули увагу педагоги ще Санкт-Петербурзької академії мистецтв XVIII ст. за часів О. Лосенка. З урахуванням цього було сформовано оригінальну методу: «У XVIII столітті всі академічні педагоги ретельно розробили поступовість переходу від оригіналів до гіпсу, пропонували рисувати орнаменти, гіпсові барельєфи, капітелі та різні гіпсові натюрморти, перш ніж перейти до рисунка голови людини. Такої послідовності вимагав метод, який передбачав поступовий розвиток в учнів уміння «продавлювати» в глибину площину паперу. Учень мав на малих об'ємах звикнути до зображення тривимірної форми, щоб потім прийти до передачі округлого предмета» [10, с. 76] . Однак надалі жодна методологічна думка не розвинула цей принцип і не побачила в ньому важливої ланки в русі від площинного зображення школяра до повного об'єму.

Розуміння «рельєфного» бачення як проміжної ланки, як частини загальної концепції щодо формування перспективного бачення здатне застерегти багатьох педагогів від неефективних методів у побудові умовного простору на цьому віковому етапі. Наприклад, підліток на словах може демонструвати розуміння побудови зображення на принципах аксонометрії або методів прямої перспективи, а на практиці це розуміння він не реалізує. Підліток також здатний виконати практичне завдання з перспективної побудови, припустимо, прямокутної призми, але під загальним керівництвом педагога. Самостійно виконати інваріантне завдання він не готовий. Педагогові часто доводиться мати справу з так званим «тупим» опором школяра, що яскраво засвідчує порушення важливого освітнього принципу — доступності та адресності.

У чому воно проявляється? Наприклад, у вивернутій площині зображуваної кришки столу, яка не вписується в просторову плоть картинної площини, або, припустимо, при зображенні голови людини в ракурсному скороченні, дальній план якої вивертається тощо. Однією з головних причин такого розпластаного зображення є дія константи, тобто знання школяра про предмет, яка з часом долається в процесі набутих навичок натурного рисування. У той же час, на цьому віковому етапі, освітній акцент повинен бути зроблений на вивченні предметності, конструкції, як казав П. Чистяков: «Чим більше знаєш, тим краще бачиш».

Розуміння школярем конструктивної побудови предмета відбувається водночас із вихованням почуття глибини картинної площини, бо саме предмет зображення формує умовний простір. Говорячи про геометричні методи ортогональної та аксонометричної проекції, не слід розуміти застосування їх в образотворчій практиці школяра безпосередньо, тобто напрямки. Школяр всього

лише користується графічними методами побудови предметності й умовного простору, які не слід плутати зі специфічним креслярським алгоритмом.

Таким чином, підсумовуючи вищесказане, можемо дійти висновку, що підліток у своєму графічному вираженні умовного простору та об'єму сенситивний до методів аксонометричної проекції. Не можна сказати, що краще — дитинство або підлітковий вік, бо останнє закономірно випливає з першого. У русі від «площинного» бачення школяра до «рельєфного» ми замикаємо мале коло нашої методологічної ідеї «до перспективного» періоду, де в основі зображення використовуються геометричні проекції.

Наступний етап — «перспективний», який ми відносимо до юнацького віку з 15 до 18 років. Період юнацтва, згідно з нашою методологічною ідеєю, ми пов'язуємо з принципами прямої перспективи в побудові предметності й умовного простору, оскільки для цього є всі необхідні передумови.

Юнацький вік — це період так званого «наївного» реалізму в мистецтві. Світ постає перед юнаком уже в перспективному образі, де він намагається зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки цього явища. На цій основі відбувається корінна ломка його графічної системи вираження. У графічному вираженні перспективних зв'язків юнак абсолютно сенситивний у розумінні та відтворенні законів прямої перспективи як найбільш досконалої та складнішої системи. Аналітична форма мислення остаточно приходить на зміну дитячій синтетичній, і він все більше тяжіє до методів натурного рисування.

Метод лінійної перспективи є найбільш ефективним інструментарієм реалістичного мистецтва, адже дозволяє шляхом геометричних побудов з математичною точністю, адекватно нашому зорові, зобразити будь-який предмет в уявному тривимірному просторі: «Знайти точне положення моделі в просторі — це наука. І в цій математичній точності секрет краси» — казав відомий французький скульптор Антуан Бурдель.

Перспективне бачення на основі прямої перспективи вимагає від юнака революційних змін в його свідомості. Якщо в «до перспективному» періоді зображення школяра розгорталося нібито уздовж картинної площини, то з появою лінії горизонту цей же сюжет розгортається вглиб картини. Лінія горизонту стає частиною композиційного задуму, бо визначає точку сходження. Якщо в «до перспективному» періоді система зображення являє собою по суті, проекцію уявного, то з появою точки сходження світ стає суб'єктивним, оскільки фіксована точка зору створює у глядача відчуття «ефекту присутності».

Натурне рисування, прийшовши на зміну уявному, вимагає від рисувальника формування рефлексії шляхом напруженої уваги й багаторазових вправ, з оволодінням перспективними образами моделі, конструкції, глибинним проникненням в просторову структуру картинної площини.

Увесь цей вольовий характер процесу рисування спричиняє до виразу «активного» сприйняття натури, тобто усвідомлення законів, які діють безпосередньо в натурі, з одного боку, та закономірностей сприйняття умовного простору картинної площини — з іншого боку.

Насамкінець, враховуючи усе викладене, можна сформулювати головний висновок нашого дослідження — ставлячи перед собою завдання з формування перспективного мислення та бачення школяра, в русі від дитинства до підліткового віку й юності, педагог має використовувати окремі методики в побудові умовного простору та предметності, до яких школяр найбільш сенситивний.

Розглядаючи в нашому дослідженні принципи екологізації освітнього простору через призму «адресності» навчання, можемо справедливо стверджувати, що закони прямої перспективи слід розуміти як конкретний метод, а не як універсальний, оскільки школяр здатний сприймати реальність перспективно організованого простору тільки в тих формах, які відповідають рівневі його свідомості.

Система ортогональної проекції, аксонометричної, прямої перспективи — все це освітні щаблі, шляхи, завдяки яким системно і послідовно розвивається у школяра почуття «живого бачення», так би мовити, законним шляхом [11, с. 325]. З часом, сформувавшись як зріла творча особистість, колишній школяр зможе легко оперувати умовним простором картинної площини на свій розсуд, висловлюючи його особистим графічним кодом як частину авторського художнього задуму.

1. *Молева Н. М. Белютин Э. М.* П. П. Чистяков — теоретик и педагог. — М. : Академия художеств СССР, 1953. — 227 с.
2. *Леонардо да Винчи.* Избранное. — М. : Гослитиздат, 1952. — 258 с.
3. *Бакушинский А. В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. — М. : Советский художник, 1981. — 352 с.
4. *Щербаков В. С.* Изобразительное искусство. Обучение и творчество. — М. : Просвещение, 1969. — 272 с.
5. Изобразительное искусство в школе. — М. : Художник, № 9. Рубрика за «Круглым столом», 1986. — С. 33–40.
6. *Костерин Н. П.* Учебное рисование. — М. : Изд-во «Просвещение»,1980. –282 с.
7. *Павлинов П. Я.* Для тех кто рисует. — М. : Советский художник, 1965. — 70 с.
8. *Смольський Ю. М.* Абстрагований метод формотворення в академічному рисунку. — Луганськ : І Всеукраїнська науково-практична конференція «Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі», 2006. — 195 с.
9. *Глинская И. П.* Формирование способов овладения пространственной информацией у младших школьников. — Л. : Автореферат, 1973. –295 с.
10. *Молева Н. М., Белютин Э. М.* Русская художественная школа первой половины XIX века. — Т.1. — М. : Искусство, 1963. — 408 с.
11. Пространство мира и пространство картины [Текст] : очерки о языке и живописи / Л. В. Мочалов . — М. : Советский художник, 1983. — 376 с.
12. Мудрость красоты [Текст] : О пробл. эстет. воспитания: кн. для учителя / Б. М. Неменский. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Просвещение, 1987. — 253 с.
13. *Бех І. Д.* Виховання особистості [у 2-х кн.]. Кн. 1. Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади / І. Д. Бех. — К. : Либідь, 2003. — 280 с.
14. *Костюк Г. С.* Здібності та їх розвиток у дітей / Г.С. Костюк. — К. : Знання, 1963. — 80 с.

Methodology of formation and forward-thinking vision of student

Victor Sukhenko, Oleksandr Zasypkin

Annotation. Finding and creating of the main method to construct a conditional space plane picture at all times for artistic pedagogy was form-building principle in determining the content of education methods of art education

Now one can often observe how across vertical school age periods, starting with primary school and finishing youthful age, is traced methodological thinking about the supremacy of the method of direct prospects.

Problem violated by authors and the controversy around it should be an area of special attention not only school teachers but also of higher art school because the the genesis becoming of perspective thinking and vision a schoolchild and an adult personality in many ways very similar.

The first criticism of the principles of direct prospective of and its negative «Adverse» effects application in the practice of the artist was made Chistyakov – he contrasts the «natural perspective» «visual» and notes the need to correct it.

Should be noted that the on the necessity to «correct» direct perspective of in the practice of the artist himself said Leonardo da Vinci – one of its main scientific researchers.

Thorough criticism of the use of the direct perspective in creativity artists and of artistic pedagogy was made in the early twentieth century, from the mouth of the famous art researcher, teacher A. V. Bakushynskoho. He outlined the problem as a «crisis of spatial expression in contemporary art» in his theoretical work «linear perspective in art and visual perception of real space.

Unfortunately, the problem is specified in the article, was overlooked artists and educators Ukraine. The theme, which reveals the important educational principle of artistic pedagogy – targeting of and affordability, is almost completely absent in the Ukrainian educational literature.

In the early 80's monograph published a famous artist and teacher Boris Nemenskoho «Wisdom of Beauty», which is essentially a manifesto-appeal for a school teacher to work in new ways. In his monograph he criticizes drawing from nature as a leading artistic activities in work with schoolchildren (and with it the principle of direct perspective as an integral part of drawing from nature), saying that «mastery of craft side of art party prevents the perception of its spiritual side

However, due to justified criticism by direct prospects in the educational environment, a paradoxical situation – criticizing nothing to offer in return. Today you can find several specific alternative methods of constructing conditional space, but the overall methodology, based on principles of targeting and availability missing.

Methodological model proposed by the authors is construction of conditional space is that they are considering laws direct prospects as a separate method and principles that can be perceived by schoolchildren as well as being effective in building perspective image only in a certain age range. The task of the teacher is to form a complete picture of the formation of three-dimensional thinking and vision of the schoolchildren, starting from children and youth under the age

ending, which is based on the partial methods, which are sensitive schoolboy in a particular age period.

Based on the system of school age periodization in general movement from ignorance to knowledge authors see three objects of study. This age periods: childhood from 6 to 10 years; teens 10 to 14 years; Youth age – from 14 to 18 years.

In his dissertation doctor of art I. P. Glinskaya «Formation of ways of mastering spatial information in the plane in primary school children» provides a definition of the main methods of classification. This method – «... streamlining based on knowledge of real forms of objects, leading to parallel

projection and ordering based on features mesh eye image, which led to the creation of perspectives» That is, there are three possible forms of graphic expression conditional space – based methods orthogonal and axonometric projections and based on the method of direct prospects.

The beginning of the formation of three-dimensional thinking and vision schoolchildren in the picture plane, accordance with school age periodization is during childhood (6–10 years). In their study, the authors relate this age in graphic activity the schoolchildren, with the «vision plane». Drawing younger schoolchildren is a composition-an action that develops parallel to the picture plane as if without penetrating its deeper layers. Graphic language of young schoolchild expression, in principle, can be correlated with the orthogonal projection methods - is the lack of horizon, image objects of various sizes and images based on combinatorics different angles using the principles of pantheism and symbolism, and many other unique ways Image inherent in this age.

Summarizing the above said, we can conclude that the younger schoolchildren in graphic terms of volumetric objects using the sensitive (sensitive) by orthogonal projection, and the construction of conventional space – by positional prospects.

Adolescence authors relate the with «relief» vision and thinking teenager in building of conditional space, which is based on geometric principles axonometry. Axonometric projection compared with orthogonal is informative way of expressing, because it is able to operate with underlying factors of conditional space.

The period of «adolescence,» the authors consider on the «relief» vision schoolchildren. The ability of adolescents of «relief» vision drew the attention of educators in St. Petersburg Academy of Arts XVIII century. A. Losenko the times. They offered to draw ornaments, plaster reliefs, capitals and various plaster still life, before proceeding to the drawing of the human head. Understanding the «relief» vision as intermediate link, as a part of the overall concept for the formation of prospective vision is able to warn many teachers from inefficient methods in building conditional space at this age stage.

The next stage - «promising», which the authors attributed to youth from 15 to 18 years. The period of youth, according to its methodological idea, the authors associated with the principles of direct prospects to construct objectivity and conditional space, because it has all the necessary prerequisites. The analytical form of thinking completely replaces children the synthetic and youth

drawn to methods of drawing from nature. Drawing from nature, replaced the virtual image, draftsman forced to form a reflection by intense attention and consideration of multiple exercises of mastery of perspective images of models, designs, deep penetration into the spatial structure of the picture plane.

The authors formulated the main conclusion of the research – setting itself the task of forming a prospective schoolchild thinking and vision, the move from childhood to adolescence and youth, the teacher has to use separate techniques to construct a conditional space and objectivity to which schoolchild the most sensitive.

Keywords: ecologically “clean” educational methods, sensitivity, sensitive periods schoolboy, orthogonal system and axonometric projections, “watching live”, foresight and visin.

Методология становления перспективного мышления и виденья школьника

Виктор Сухенко, Александр Засыпкин

Аннотация. Авторами статьи представляется уникальная методология по построению перспективного мышления и видения школьника, основанная на важном аспекте современной художественной школы — экологизации образовательного пространства. Подвергаются критике методы прямой перспектив как рудимента советской государственной идеологии в области художественной педагогики.

Ключевые слова: экологически «чистые» образовательные методы, сенситивность, сенситивные периоды школьника, система ортогональной и аксонометрической проекций, «живое видение», перспективное мышление и видение.

УДК 7.072.2:7.036

Victor Sydorenko
Ph.D. In Humanities, Professor

Cultural Hero As a Part of Artistic Thinking of Classical Times

Annotation. The article analyses the features of the cultural hero paradigm in the visual arts of the Classical Antiquity. The author highlights the parallels with the modern understanding of the place of a cultural hero in the visual art, mostly sculpture, and researches the basic principles of the cultural understanding of «cultural hero» concept in the Antiquity comparing to the present times.

Keywords: paradigm of a hero, mythology, visual arts, Antiquity.

The creative thinking logic in fine art is caused by complex relationships that are formed between the positions of all participants in the artistic process: the author, the hero and the audience. Each historical epoch finds internal and external factors that affect these relationships. Since ancient times, since the time morphological figurative European art system is built, artwork character becomes certain «intersection» of figurative communication between the author and society (the audience).

The issue of the formation and existence of a cultural hero is one of the most common in culturology, and art criticism. Understanding of the existence of different incarnation of the hero was known since ancient times. Reasoning of heroic features and paradigm could be found in «Bhagavad Gita», the legacy of Confucius, Heraclitus, Plutarch and many others. Mythological (fabulous) characters were studied by E. G. Kagarov, Y. E. Golosovker, V. Y. Propp, M. Eliade, N. M. Kovtun and others; psychoanalytic theory of myth in which the hero appeared was formed by the studies of C. Jung, J. Campbell, O. Rank and others. The study of epic heroes characteristics is associated with basic researches of O. F. Losev, M. L. Gasparov, V. N. Yarkho, I. V. Shtal, N. L. Saharnyi, F. H. Cassidy, E. M . Meletynskyi, A. J. Gurevych and many other scientists.

The image of a cultural hero has very ancient origins and distinguishes by some archetypal syncretism inherent to mythological consciousness of primitive society period. In the tradition of many nations a cultural hero is to some extent identical to the concept of «demiurge» and «totemic ancestor.»

Purpose of the article – to study an interaction of elements of ancient creative

thinking system on the formation of the hero in the ancient fine art.

Objectives:

1) determine internal and external factors which affect the relationship between elements of the ancient system of creative thinking;

2) identify the relationships between the authors position and mythological hero in the ancient art;

3) explore the typology of mythological hero in the art of antiquity;

4) identify the characteristics of classical paradigm of the hero formation regarding to the claims of ancient society.

Humanity has come a long way from the elementary stage of feeling and experiences of its life to the next stage, when concepts (ideas) did not exist, and the only means of expression was an image, metaphor, transfer of meanings of the known to unknown based on certain features. Myth as a product of the understanding of the surrounding world was both social and artistic phenomenon and existed as an exact description of «higher» sacred reality. «Tangible» («sensitive») (as defined by A. Rigle) public vision of the archaic human revealed the expression of subjective aesthetic experience in which anonymous «multiple author" of the ritual work was its audience at the same time. Archaic figurative culture consistently reflected totemism with its transformations. At the earliest stages of human development deities appeared as animals. Only at the end of the primeval period and in the age of first archaic civilizations a cultural hero figure and its figurative image arose between the anonymous «multiple author» and himself as the audience (listener, etc.). Selection of this element of artistic process (cultural hero) in the archaic period depended solely on the specific tasks of archaic society which it (society) was had been solving at a certain time. Evoke a rain, pray for a successful hunt etc. - exactly these tasks motivated anonymous «multiple author» of archaic images when choosing their subject.

The presence of cultural hero was the factor which began dramatically affect the spiritual life and historical destiny of society. In turning, transitional periods of the history cultural influence of hero was growing. Typically, the main phase of social development and cultural hero embodied (and continues to do so) normative part of its (society) existence, but in transition period cultural hero with his innovative ideals comes in certain conflict with society dogma, mostly because it is ahead of time. That is why the hero is the hero not to behave like a normal person, to offer new forms of relationship to the world, showing how the things should be done, thus enriching forms of culture.

Archaic civilizations (Mesopotamian, Egyptian, Indian, Chinese) have formed two main types of cultural hero. Mythological hero and epic hero - the first cultural hero types that appeared in art. As one of the universal concepts of

culture, the hero always reflects space of moral invariants, such as the deed, the common good, patriotism etc.

Studies of many specialists show mythological hero initiates a creative function, in contract to the primary function of the epic hero which is protective.

Complications of original figurative techniques gradually introduces removal mechanism in archaic culture in contemplation. Consciousness archaic man contained, according Z. I. Alferova, «a kind of temporal» stretching» in the events of perception, understanding and vision» [2, p. 21], making possible the formation mechanisms of exclusion and moving towards the creation of imaginative image structure. At the stage of archaic civilizations mythological deities got human bodies, but their animal heads were still there. Animality in images of mythological gods would be remained, but as a kind of «extra» images.

Anonymous «multiple author-craftsman» on order of priests searches typologized features that characterize archaic mythological cultural hero – deity of archaic civilization (Osiris, Horus, etc.). As a rule, that figurative structure created by means of fixing of the typologized signs in the artistic traditions of archaic civilization survived almost unchanged for centuries. Incorporating of the acquired imaging canon of deity in figurative tradition of archaic civilization becomes notional and expressive «backbone» which connects generations of anonymous creators of the images with the next generations.

For G. Hegel, the idea of God in archaic age, as embodied in painting or sculpture, retains absolute purity and impartiality. Monumental sacred sculpture or painting, being autonomous on the one hand and as a part architectonics temple performances in archaic civilization on the other, illustrate a gradual morphological selection of the plastic art thinking in till that time syncretic culture.

The last of archaic, ancient Greek-Roman civilization is characterized by a new stage in the development of creative thinking and coincides with the gradual formation of analytic, conceptual consciousness and creating new links with the empirical reality. The idea of God begins to be implemented in the context of experience that this civilization becomes in total universality of material unity of the world and self-organized artistic form.

Just then position of the author, a cultural hero and the audience are to some extent defined as relatively autonomous ones, and thus artistic thinking as a system was established.

On the one hand, ancient man metaphorically endowed natural phenomena and social phenomena with supernatural signs, on the other hand tried to find his place among them, based on the protagonist of ancient mythology: mythological hero.

Features and mechanisms of implementation of sociocultural practices of ancient mythological consciousness identified position of the author (artist) of

that days. In early antiquity archaic anonymous «multiple author-craftsman» continued its nameless existence. But with increasing skills of individual craftsmen the Greek concept technites (and later Latin. Artifex) appeared, due to that a multitude of anonymous «authors-artisans» was divided in its identity into artisans and craftsmen. As, unlike musicians and poets, the authors of graphic works were valued in ancient society much less, such differentiation was important.

Mythological social consciousness founded mythological worldview of ancient artist, who, in turn, created a vision (image) of mythological hero who at last influenced society. A mythological hero of ancient time is timeless, universal constituent of the single system of the social universe with mythological consciousness. A mythological hero had been supporting the unity of human with higher structures of the spiritual multidimensional universe and came forward as an instrument of perceptible personification of psychological features of man of time of antiquity. Structuring of religious images in the mind of ancient man took place in a way that attracted him to complicity in the events described in myth.

The combination of archaic and ancient mythological social consciousness takes place in theogony, myths about birth of gods (stories that the first generation of gods born of Heaven and Earth, etc.) and other myths of the «chthonic series.» Thus, in Hesiod's «Theogony» is told that at first there was chaos, endowed despite its formlessness the properties of living beings. Then there arose Gaia who was a personification of earth, the goddess of Earth, foundation of the future cosmos, and the void of eternal darkness formed inside Gaia – Tartarus. The oldest sculpture of Gaia on the frieze of the Pergamon Altar with Amalthea horn in his left hand indicates the origin of anthropological images of chthonic gods during the intense urbanization of ancient civilization.

Artistic practice of the Mycenaean culture proves a figurative kinship with earlier Egyptian and Mesopotamian art thinking systems, which the Viennese art «formal school» critics called «tangible vision.»

Images of gods and heroes of the Mycenaean era is rather an expression of «an integral» typologized than detailed concept. Ancient images of chthonic Hades, Pluto, Gaia, Demeter, Kore, Hecate, Dionysus, Hermes, Asopo and others are closely related to the «tangible vision» of the world of nature and its elements, which they represent in minds of ancient artisans. Saved in world museums sculptures of archaic Kouros, Samos Hera, Samofrakian Athena (VI cent. BC) confirm this thesis: they have no details in figures nor in faces. Their postures performed in accordance with the archaic canon.

Nevertheless, after the stage of archaic «tangible vision» of the first civilizations ancient mythological consciousness formed preconditions for «normal vision» of Ancient Greece and Ancient Rome. Already in the Homeric period in ancient mythology appear characters directly connecting the world of gods with the world of ancient people. The emergence of Admetus in myths (Mycenaean ruler Eurystheus daughter) priestesses of the goddess Hera, or Alcmene (Mycenaean ruler Eliktriona daughter, mother of the future mythological hero

Hercules) indicate strengthening of anthropomorphic mythological factor in the minds of ancient Greeks and preparation for the emergence of so-called Olympian deities.

A connecting link between the gods and the people in the ancient world are mythological heroes: first, they were the direct descendants of gods, heroes and later honored people, who became accepted as heroes after their death.

Homeric epic has kept the names of Hector, Achilles and Aeneas - the most famous heroes of Troy. As the cult of Achilles was widespread in Elida, Sparta, Olbia, the image of the hero happen exactly there. Episodes from the life of the hero and his exploits were reflected on vases and wall paintings in Pompeii. He is often depicted with a shield, which was forged for him by Hephaestus, and in position of a man dying after snake bite. The eldest son of Priam and Hecuba – Hector – was the bravest warrior in Trojan army. The late ancient images of Hector are saved in Ilion and Thebes, where, according to legend, the hero's ashes was moved. Later, the ancient Romans mentioned both Achilles and Aeneas as their ancestors. So, Timaeus, contemporary of Pyrrhus, alludes to the Trojan origins of ancient Romans. In the third century BC legend of the Trojan origin of the ancient Romans became consolidated in Rome that we can see in works Gney Nevius, Annie, Fabius Pictor. For example, all the basic features of local legends of Aeneas are grouped in the «Aeneid» of Virgil. Actually Roman artists are detailing features of famous epic heroes, hinting they were historical persons. Images of the same heroes in different places and historical periods differ significantly.

Aristocratic families of Ancient Greece and Ancient Rome readily traced their genealogy of gods and heroes (Roman family of Julius, with the conviction of its members came from the goddess Venus). Spartans supposed mythical hero Hercules as their ancestor. Argostians took their origin out of the hero Perseus. The Athenians called hero Theseus their ancestor. Genealogical mythology of antiquity becomes complicated with urbanization of territory of ancient civilization: ancestor - a mythological hero appears also as the founder of cities-policies: oykist (mythological hero-founder of city). Oykist of Rome was Romulus, son of Mars. Also the names of mythological founders were took out of city names – the enonims. So the enonim of city of Argos was mythological Argos and of city of Byzantium – mythological Bizant etc.

Division of the ancient mythology into myths about gods and about heroes (demigods-semipeople) implementation of elements of human behavior and other signs of such antropomorphization in ancient mythology indicate significant changes in archaic society.

Thus, the elements referred to in the «chthonic» myths gradually become semi-human and then human physicality. The image of such corporalness is practically canonized in the V century. BC (so, for example, the sculpture of Poseidon, tribal god of the Ionians of"chthonic series", son of Cronus and Rhea, the god of the sea and seafaring, who was depicted as a strong man with fish-spear - a trident in his hand; his hair seemed to be always wet and full of seashells, sometimes

he appeared in a chariot drawn by the hippocampi – two-legged sea horses).

Exactly in the ancient time mythological deities (heroes) «get» idealized human body, and allusions to their animal origin remain images of totemic animals and birds as an «additional» body (an eagle for Zeus; an owl for Athens, a snake for Asclepius, a dove for Aphrodite, etc.).

The cult of historical ancestors is connected with honouring of mythical ancestors – Progonolatria. Oykistic, heroic, energetic myths approach to the actual historical myths which are based on historical events or certain historical core. Collective identity that was formed in this period was based on ancient mythology, including common historical past, historical memory, spatial and temporal concepts, summarized rituals etc. A hero figure, embodied in the ancient plastic mentality, becomes a part of important general patterns, which «cement» ancient culture.

For example, the myth of Heraclides return to Peloponnese, who were descendants of the mythological hero Hercules, reflects historical event: the resettlement of Dorian tribes from the north to the south of the Balkan Peninsula in the late second millennium BC. And the myth of the Trojan hero Aeneas resettlement in Latsium associates with migration of the Etruscans from east to west on the peninsula.

Hercules the most popular mythological hero of antiquity. Delphic oracle called him by that name, meaning «one who performs his feats through the oppression of Hera.» In times of Pisandr (VII cent. BC) Hercules image was canonized as follows: mythological hero was dressed in lion's skin (after overcoming Citerian or, according to some legends, Nemean lion) and with a stick in his hand. Additional symbols of Hercules became the white poplar, olive, ivy and healing thermal springs. Strong beautiful man, armed, bare or in a lion skin - this image of Hercules in the graphic tradition remained almost unchanged. Sculptural image of Hercules with bow in hand on the pediment of the Parthenon (VI–V cent. BC) is less schematic than the first images of Chthonic gods. Hercules appears in military costumes, with a lion mask on the head and in aggressive posture of bow shooter.

Theseus – the Greek hero, which was in antiquity considered a historical person (his biography was written by Plutarch) – at the age of five he met Hercules, who announced the great future for the boy. Becoming youth, Theseus went to Athens to visit his father. Attic Ionians believed Theseus the main hero and opposed him to Dorian Heracles. Athenian potters, decorating tableware with mythological pictures in VI of century BC, almost forgot about Heracles and instead of him represented portrayed the exploits of Theseus, especially those related to the names of Ariadne and Phaedra. Relief image of Theseus in Delphi and Theseonis in Athens (V century BC) show similar trends of representing of this mythological hero: his image is already typologized, but it lacks details. Theseus is not differed from Hercules in ancient images except youthful appearance and posture.

Gods and heroes of the «Olympic» mythology are show by ancient artists more detailed. Thus, Prometheus the son of titan Iapetus and the nymph Climen was the first who sided with the people in «Olympic» mythology. His image in ancient art stars a gallery of «eternal images», that humanity will call to later. Aeschylus devoted a series of tragedies to Prometheus, of which remained known «Prometheus bound». Mind, strength of spirit and freedom of Prometheus were praised in ancient days, as well as in the subsequent periods of human history. For J. Goethe Prometheus embodied artistic creativity. Images of Prometheus on ancient vases and sarcophagi, created by ancient masters, also form the «title» model of his presentation.

Hermes - mythological messenger of the gods, the patron of wit, conductor of souls died, the son of Zeus and Maya, born on the Arcadian mountain of Killen. Unlike the graphic character of Heracles, visual character of Hermes has changed with development of his cult. At first he appeared as a sign of masculinity, later as the patron of sheep, with lamb in his arms. In an archaic art Hermes becomes a doublebearded man; in classic time of antiquity and Hellenistic epoch - a strong slender youth man in a flat hat with wings, with facial features that indicate a subtle mind and kindness.

A. Puchkov, making an attempt to figure out the principle of figurative nakedness of Greek gods sculptures, makes an interesting conclusion that the interpretation of mythological story in marble at most expresses the divine virtue (arethe) either militant or gracious. Depiction of a militant goddess needed some outfits (Athena the fighter – ideal of Olympic deity) and charity on the contrary required nakedness. In case of male deity we can see the contrary principle: Apollo Belvedere, who had just shot with a bow is naked as his is militant. The scientist states: «male and female militancy of deities sculptures was expressed the opposite way: a male deity was naked and a goddess - dressed. On the contrary with charity: male god was dressed and female goddess was nude (or semi-nude)» [7, p. 923–924]. A. O. Puchkov offers the following principle: «The principle according to which the ancient Greek deity is depicted dressed or naked, might be called the principle of militancy that consistently revealed in a material form of artistic metaphor, which was brought to the ideological integrity» [7, p. 925]. But this situation can be seen already in classical Greece, which received the «mythological library» of Apollodorus.

In general aspiring of the ancient Greek sculptors and painters-monumentalists to dynamic, proportion, civil pathos in thinking is predetermined by the increase of role of the anthropomorphous dimension of mythology in age of antiquity. Its appearance is an external determinative of the ancient system of the artistic thinking and forming of the realistic system of vision in the European culture. Human capacity for self-concentration and artistic self-reflection becomes the objective founding for realism in the antiquity. An «individual author» whose name is marked by history, comes instead of the archaic and anonymous «multiple author» of archaic images.

Already in the first half of the V century BC representatives of «artisan groups»

express a new era in the development of the ancient art of thinking. Names of Kritios, Nesiotus, Phidias, Peonius, Lysippos, Scopas and many others in the history of ancient Greek sculpture [4] indicate transition to «normal vision», because these masters assert proportionality in the image of human body, their dynamism and vitality. But despite the large personalization degree, Greeks retain cultural hero idealization in art.

Sculptural images made by these artists are more detailed and make their transitional to sculptural portraits: recall, for example, sculptural group of Arystohiton and Harmodis (476. BC) and of Kritis and Nesiotis.

Some canonization of transition to the «normal vision» during the high classics period was made by Policletus in its theoretical work «Canon» was supported not only by master's art practice (eg, religious image of Hera in 423 BC), but by his contemporaries and followers as well.

The sculptor of high classics period contemporary to Miron and Policletus – Phidias, who worked in Athens, Delphi, Olympia, showed the transition from sculpture (statue of Zeus, Athena Promachos or Athena Parthenos and others) to the historical sculptural portrait (such as sculpture Pericles).

That genre had been finally emanated in ancient sculpture since IV century BC accompanied with detailing of the model image. There arise are more or less detailed «worked out» historical sculptural portraits of Alexander the Macedonian and other historical figures made by Lysippos. It is well known, Lysippos reinterpreted the Policlet canon by making people bodies lighter with elongated proportions. Since then faces of mythological heroes are detailed even in sculpture (as in the copy of the «Pharnesian Herculesus» statue made by Lysippos).

Thus, already since the period of high Greek classical art the conditions for creating the classic paradigm of hero as a historical person whose features are implemented by ancient «individual» authors as detailed, portrait were formed in antiquity. Distance that does not allow to get not only an idea about the cultural hero of ancient graphic work but also about its author is thus kept. The certain distinction between the author-master from and anonymous «multiple author-artisan» however abandons individuality of this master in shade. Collective character of artistic work, that is kept in time of antiquity, does not give an opportunity to find the personal fate of his author out through a figure a cultural hero. Studying the practice of arranging of sculptural seasons in Ukraine, in relation to creation of landscape parks of sculpture M. Protas marked that «synthesis of Hellenic style of thinking with the ideas of society, culture and art renewal out of dictate of logocentric philosophy of domination and submission is realized here at the level of internal self-examination and professional plastic discipline» [6, p. 46–47]. Thus, these features are inherent to the modern sculptors that mark character of cultural hero, the same as ancient

The same practice was typical for Roman art as well. But unlike the ancient Greek sculpture, representation of cultural heroes by Romans focuses on details

and on finding individual features in historic sculptural portrait. Particular care Roman sculptors paid to the head of model; half-length portrait of statesmen, rulers and others also became widely extended. Ancient Roman artistic practice accumulates drawing and sculpting from life, which, as rightly pointed by O. V. Shylo, «makes the one who draws ready to the work of the whole to the parts «[8, p. 19]. Mass execution of orders for Roman nobility portraits reinforced in a plastic thinking of ancient Rome principle of republican centralism and strict hierarchy, from which the foundations of the European ceremonial portrait would be laid later.

Regarding another historical era – the Middle Ages, K. Muratova notes that «the problem of reflection of beauty in the world of sensible things, and the distance difference of the model and the artwork, which aims to reproduce, the sharp distinction creative process into two stages – conception and execution, contemplation and recreation – all these problems are dealt with philosophy of Neo-Platonism and complete movement of ancient thought and form a circle of ideas that have contributed to the formation and development of medieval ideas about the reflection of the image of the deity in the sensual world» [5, p. 59–60]. But this tradition was started precisely in late antiquity.

Thus, we can say that the foundations of European creative thinking were formed exactly in ancient days, which system singled cultural hero of antiquity – the mythological hero – as the main component. External and internal factors affecting the relationship between the elements of the ancient system of creative thinking led to the separation of solid anonymous «multiple author» a master author, whose individual work has provided «tangible vision» some archaic parameters of «normal vision». Embodying images of mythological and epic heroes in art in the system of proportionality and anthropological dynamics, ancient Greek and Roman artists not only created a typology of various mythological hero by canonizing him for ages, but also prepared a system of visual art to create a new morphological level: the historical portrait. Formation of a new genre was an example of the gradual transition of society from ancient mythological consciousness to the historical one. The figure of the hero embodied in the ancient plastic thinking becomes an expression of the collective identity of ancient man.

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: В 3 т. / М. В. Алпатов. – М.; Л. : Искусство, 1948. – Т. 1: Искусство Древнего мира и Средних веков. – 388 с.: ил.

2. Алфьорова З. І. Межі видимого: Становлення візуального мистецтва / З. І. Алфьорова. – Х. : ХДАК, 2008. – 268 с.

3. Андроникова М. И. Портрет: От наскальных рисунков до звукового фильма / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1980. – 424 с.

4. Античные мастера: Скульпторы и живописцы / А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. – Л. : Искусство, 1986. – 252 с.

5. Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества / К. М. Муратова. – М. : Искусство, 1988. – 360 с.: ил.

6. Протас М. А. Скульптурные сезоны Украины: Стилистико-парадигмальная эволюция / М. А. Протас; ИПСИ НАИ Украины. – К. : Феникс, 2012. – 400 с.: ил.

7. Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры / А. А. Пучков; ИПСИ АИУ. – К. : Феникс, 2008. – 992 с.: XXXII л. ил.

8. Шило А. В. Портрет и «Маска»: Вопросы теории и методологии/ А. В. Шило. – Белгород : Изд-во Белгородск. гос. технол. ун-та, 2014. – 362 с.: ил.

Культурний герой як частина художнього мислення античної доби

Віктор Сидоренко

Анотація. Аналізуються особливості парадигми культурного героя в образотворчому мистецтві в античну добу. Проведено паралелі із сучасним осмисленням місця культурного героя у візуальному мистецтві, переважно в скульптурі, виявлено базові засади культурологічного усвідомлення концепту «культурний герой» в античному часі порівняно із сучасністю.

Ключові слова: парадигма героя, міфологія, візуальне мистецтво, античність.

Культурный герой как часть художественного мышления античной эпохи

Виктор Сидоренко

Аннотация. Анализируются особенности парадигмы культурного героя в изобразительном искусстве античности. Проведены параллели с нынешним осмыслением места культурного героя в визуальном искусстве, преимущественно в скульптуре, выявлены базовые основания культурологического понимания концепта «культурный герой» в античном времени по сравнению с современностью.

Ключевые слова: парадигма героя, мифология, визуальное искусство, античность.

УДК [728.81:000.93]:477

Ольга Пламеницька
кандидат архітектури, доцент

Княжа доба як етап модернізації укріплень Кам'янця-Подільського (до проблеми стадіального розвитку міста-фортеці)

Анотація. У статті представлено результати архітектурно-археологічних та хіміко-петрографічних досліджень, що дозволили переглянути дату заснування Кам'янець-Подільського замку та міста, заглибивши хронологію першої стадії їх формування на тисячу років. Розглянуто раніше невідомий комплекс споруд, археологічно виявлений в межах Старого замку, який атрибутується як потужна пізньоантична фортеця кін. I — поч. III ст. н.е, що захищала в'їзд до військового поселення на острові Старого міста. Наводяться дані досліджень Замкового мосту, які дозволяють вважати його пізньоантичним віадуком, реконструйованим в ординський період. Підтверджуються історичні відомості про Кам'янець як про місто, засноване романізованими даками в перші століття нашої ери та відроджене за Княжої доби.

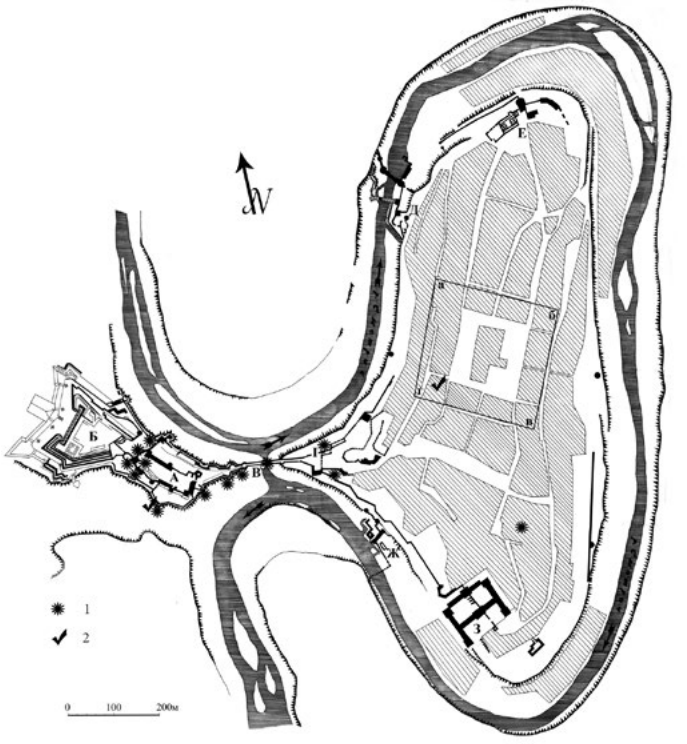
Ключові слова: Кам'янець-Подільський, Старий замок, Замковий міст, Княжа доба, пізньоантична фортеця, античний віадук.

На формування містобудівної та фортифікаційної концепції міста-фортеці Кам'янця-Подільського ще на світанку історії вирішальний вплив виявила унікальна особливість природної топографії — розташування на оточеному каньйоном річки Смотрич острові, з'єднаному з плато перешийком, на якому зведено Замковий міст (іл. 1). Прилеглий до нього з заходу мисовий виступ плато зайняв Старий замок (іл. 2), розташування якого однозначно свідчить, що він виконував функцію оборони в'їзду до міста на острові. Стійкий інтерес дослідників до дати заснування міста пов'язаний, таким чином, з проблемою датування замку та Замкового мосту.

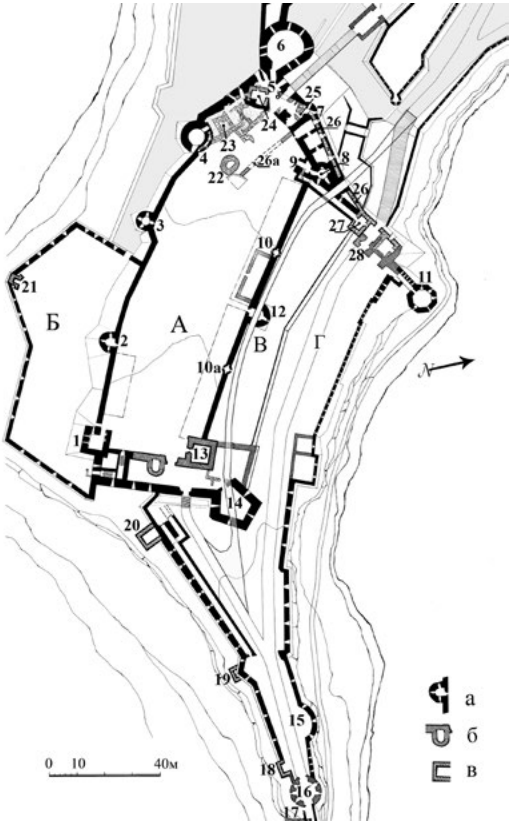
Архітектурно-археологічні дослідження, проведені в 1963–1969 рр. архітектором-реставратором Є. М. Пламеницькою, дозволили виявити в західній частині Старого замку давнє муроване ядро, датувати його по верхній хронологічній межі археологічного матеріалу домонгольським періодом та визначити в будівельній біографії замку 14 етапів — з XI до початку XIX ст. Виявлені муровані укріплення було віднесено до Княжої доби [1]. Втім, подальші дослідження змінили погляд на витоки формування міста-фортеці та його стадіальний розвиток. Під стадіальністю ми розуміємо послідовні кардинальні трансформації в системі укріплень, що носили як прогресивний, так і регре-

сивний характер, принципово впливаючи на процес зародження, розвитку та занепаду міста-фортеці [2].

Особливістю виявлених у 1960-ті рр. у Старому замку залишків кам'яних споруд було те, що вони були заглиблені у стратиграфічні шари, які передували XI–XIII ст. Це змусило Є.Пламеницьку, не виключаючи існування укріплень за Княжої доби, піддати сумніву їхню приналежність до першої будівельної стадії [3]. Цей сумнів ґрунтувався також на хіміко-петрографічних дослідженнях будівельних розчинів споруд, які, не маючи аналогів у базі розчинів як Кам'янця, так і давньоруських пам'яток України, були віднесені до невідомої будівельної школи, яку вирізняла висока культура виготовлення в'яжучих речовин [4].



Іл. 1. Кам'янець-Подільський. Схема розташування оборонних укріплень.
А — Старий замок, Б — Новий замок, В — Замковий міст, Г — Міська брама,
Д — Нижня Польська брама, Е — Верхня Польська брама, Ж — Руська брама,
З — Фортечні казарми; 1 — місця розташування споруд, побудованих
на розчинах групи І-А; 2 — місця виявлення пізньоантичної кераміки;
а, б, в, г — конфігурація гіпотетичного римського табору.
Опрацювала О. П л а м е н и ц ь к а



Іл. 2. Старий замок. Зведений план споруд та архітектурно-археологічних об'єктів.
А — головний двір,
Б — Південна батарея,
В — Північна батарея,
Г — нижня північна тераса;
а — збережені споруди XIII–XVIII ст.;
б — фундаменти споруд XIV–XVI ст.;
в — залишки споруд II–III ст.;
башти замку:
1 — Папська; 2 — Ковпак;
3 — Тенчинська; 4 — Ласька;
5 — Денна; 6 — Нова Західна;
7 — Мала Західна; 8 — Рожанка;
9 — Ружицька;
10 –Комендантська № 1;
10а — Комендантська № 2;
11 — Водна;
12 — Лянцкоронська;
13 — Чорна (руїни);
14 — Нова Східна;
15 — напівбашта перед Замковим мостом;
16 — Святої Анни (фундаменти);
17 — Замковий міст;
стародавні вежі:
18 — Мала Південна № 3;
19 — Мала Південна № 4;
20 — Мала Південна № 2;
21 — Мала Південна № 1; 22 — Над Ровом (фундаменти); 23 — Верхня Мала Південна (фундаменти); 24 — Денна; 25 — Мала Західна (фундаменти); 26 — стародавній західний оборонний мур; 26 а — стародавній північний оборонний мур (фундаменти); 27 — вежа Стара Рожанка (фундаменти); 28 — Пільна брама (фундаменти).
Опрацювала О. П л а м е н и ц ь к а

Мурованні укріплення, що передували Княжій добі, стали науковою інтригою, яка не знаходила пояснення в контексті історії архітектури України, де спостерігався хронологічний хіатус від перших століть нашої ери до періоду ранніх слов'ян. Однак, вони набували сенсу в контексті застереження, висловленого П.О.Раппопортом щодо мурованих укріплень, які виникли раніше XI ст.: «значно більше спільних рис, ніж з візантійським військовим зодчеством, спостерігається між військовим зодчеством Русі та Західної Європи. Перш за все, до XI ст. мурованні укріплення в Західній Європі, як і на

Русі, були рідкісними винятками (крім підновлених залишків римських фортець)» [5].

На основі досліджень Старого замку, Замкового мосту і окремих споруд Старого міста, проведених у 1980-ті — 2000-ні роки, було скориговано концепцію зародження міста-фортеці й стверджено наявність у його історії початкового періоду, хронологічно віддаленого від Княжої доби вглиб на тисячу років [6]. Доказова база концепції щороку поповнюється новими фактами. Частину їх, що стосується датування укріплень *in statu nascendi*, представлено нижче.

Верхню терасу замкового мису займає видовжений головний двір Старого замку (див. іл. 2, А). У його західній, напільній частині виявлено залишки баштово-стінового укріплення площею близько 700 м^2 (іл. 3).

З огляду на архаїчну типологію башти укріплення отримали назву «вежі» [7]. Дві з них входять до обсягу пізньосередньовічних башт: квадратна вежа Денна — як частина великої башти Денної, а нетипова трапецієподібна в плані вежа Мала Західна — як частина фундаменту вежі Малої Західної (іл. 2, №№ 24, 25). На північ і захід від башти Ласької, в межах замкового двору, було



Іл. 3. Старий замок, південно-західна частина.
Археологічні дослідження, обмір та кресленик Є. П л а м е н и ц ь к о ї, 1960-ті роки

відкрито фундаменти овальної Вежі над Ровом і квадратної Верхньої Малої Південної вежі (іл. 2, №№ 22, 23; іл. 3), а також західного та північного мурів, що сполучали вежі Денну, Малу Західну і Вежу над Ровом. Відповідь щодо датування цієї раніше невідомої системи мурів і веж, яка отримала умовну назву «протозамок», дали дослідження веж Денної, Малої Південної № 1 та Замкового мосту (іл. 2, №№ 24, 21, 17).

Вежа Денна, що становить прямокутне (3,63 х 4,64 м по внутрішньому контуру) східне приміщення башти Денної (іл. 4, див. іл. 3), змурована з дикого вапняку на вапняно-алеврито-піщаних (карбонатних) розчинах трьох типів, які відповідають трьом будівельним етапам. Відкриті в шурфах Ш-3 і Ш-4 західна стіна вежі й західний відтинок південної стіни I будівельного етапу складені на розчині I-А2 [8]; східна частина південної стіни і північна стіна II етапу — на розчині I-А3. При цьому західна стіна вежі з зубцями, щілиноподібною бійницею (іл. 5) і бойовим ходом на позначці –1.37, а також прибудований до неї вперев'язь західний відтинок південної стіни є частиною оборонного муру I етапу, що утворює в плані залом (див. іл. 4). В результаті прибудови перпендикулярно до нього на II етапі північної й південної стін утворилася тристінна вежа, пізніше підвищена надбудовою над бойовим ходом до висоти 6 м на розчині I-А3. Четверта східна стіна вежі була зведена на відмінному від нього розчині I-Б; це свідчить про часовий розрив між II і III будівельними етапами. Встановити їх хронологію дозволило дослідження стратиграфії всередині вежі.

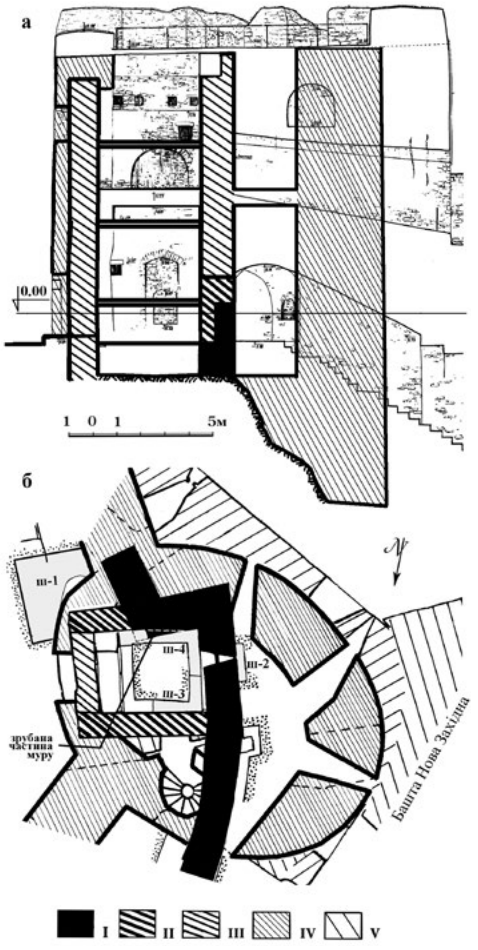
Шурф Ш-4 (іл. 6, див. іл. 4) показав, що в період реконструкції замку в середині XVI ст. внутрішній простір маленької квадратної вежі Денної було вичищено до дна (до позначки –2.29), утвореного обмащеним по материку шаром обпаленої глини, і засипано в один прийом майже на всю глибину (1,8 м). Засипка містила упереміш артефакти від III–II тис. до н.е. до середини XVI ст. Було також встановлено, що перед засипанням вежу вичистили не повністю: частина шарів при її південній стіні збереглася *in situ*, з нашаруваннями, які було знищено на більшій частині площі вежі. Так, під кам'яною підлогою середини XVI ст. залягав насичений обпаленим камінням горілий шар (завтовшки 19 см), що лежав на шарі глини (11 см), який підстеляв шар будівельного ґрузу. Під ним лежав шар чорної землі з археологічним матеріалом XII–XIII ст., верхній горизонт якого на позначці –1.25 являв собою щільно прилеглу до стіни утрамбовану підлогу вежі домонгольського часу (XII–XIII ст.). Надзвичайно важливо, що підлога знаходилась на 12 см вище стику мурувань I та II будівельних етапів, виконаних на розчинах відповідно I-А2 і I-А3. У місці стику була площадка бойового ходу (на позначці –1.37), на яку лягла надбудова стіни II етапу. На рівні нижнього горизонту шару чорної землі, датованого XII–XIII ст., при самій стіні, було виявлено грудку розчину I-А3; ймовірно, він упав зі зруйнованого мурування. Шари, що лежали під шаром чорної землі (чорно-брунатний, завтовшки близько 0,37 м, і залягаючий під ним брунатний завтовшки близько 0,6 м), на позначці –2.29 підстеляв шар глини (підлога вежі); він лежав на скельному мате-

рику (виявленому в межах від –2.46 до –2.56), що заходив під стіну вежі. Підлога не доходила до південної стіни вежі на 15–20 см; при стіні було виявлено артефакти періоду трипілля.

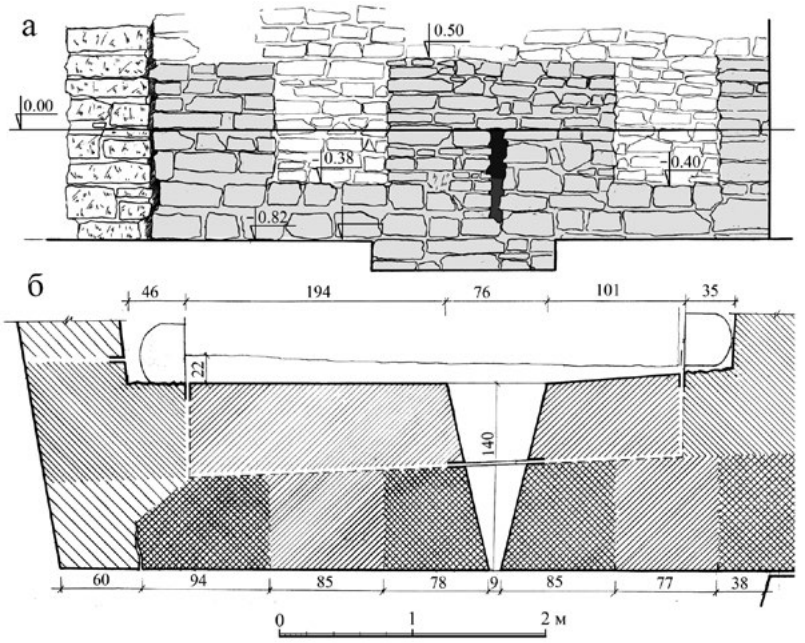
Подібну стратиграфічну картину було зафіксовано у шурфі Ш-1 і траншеях Т-1 і Т-6 перед східним фасадом вежі Денної (див. іл. 3). У верхній частині шару чорної землі (ідентичного виявленому в інтер'єрі вежі) було знайдено кераміку XII–XIII ст., а в нижній — кераміку IX–X ст. Ще нижче, без проміжного горизонту, залягали чорно-брунатний і брунатний шари, ідентичні виявленим усередині вежі, які містили кераміку VII–X ст., раннього заліза і трипілля.

Оскільки верхній горизонт підлоги XII–XIII ст. у вежі Денній лежить вище стику мурувань I і II будівельних етапів, факт появи і першої добудови вежі раніше XII–XIII ст. є очевидним. Примикання ж нижніх шарів, що утворилися в період від раннього заліза до XII–XIII ст. впритул до стін, підтверджувало, що вони наросли вже в період існування вежі, що з'явилася задовго до Княжої доби.

Південну стіну вежі Денної було розкрито шурфом Ш-4 до рівня її підлоги (–2.29). Привернуло увагу те, що в межах західного відтинку стіни, який належав залому оборонного муру I будівельного етапу, лицьову кладку між підлогою (–2.29) та



Іл. 4. Вежа Денна.
Переріз (а) і план (б) з будівельною періодизацією.
I — I будівельний етап (розчин I-А2);
II — II будівельний етап (розчин I-А3);
III — III будівельний етап (розчин I-Б);
IV — будівельний етап 1370-х рр.;
V — будівельний етап 1544 р.
Кресленик О. П л а м е н и ц ь к о ї за дослідженнями Є. П л а м е н и ц ь к о ї 1960-х років



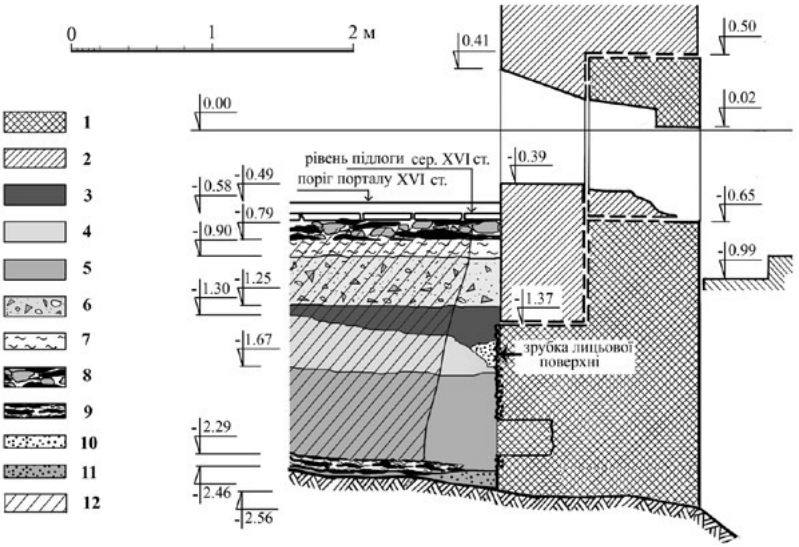
Іл. 5. Вежа Денна: західний фасад (а) та план (б) західної стіни:
I етап — перехресна штриховка;
II етап (надбудова бойового ходу з замуровкою зубців) — коса штриховка.
Обмір, дослідження та кресленик Є. П л а м е н и ц ь к о ї

площадкою бойового ходу (–1.37) було зрубано. Натомість у межах східного відтинку, прибудованого на II етапі, лицьову поверхню не було порушено. Ця обставина знайшла пояснення. Залом західного оборонного муру I етапу утворював гострий кут, відтак майстри, добудовуючи до нього на II етапі південну стіну вежі, вирівняли кут до прямого, зрубавши «зайву» лицьову частину залому (іл. 4, б). За будівельною логікою це зробили лише в межах надземної частини стіни. Відтак, рівнем денної поверхні II будівельного етапу можна вважати підлогу (–2.29), що лежить на 1,04 м нижче горизонту XII–XIII ст. (див. іл. 6).

Зазначені факти не дозволили Є.Пламеницькій у 1960-ті роки однозначно датувати вежу Денну, яка була не єдиною спорудою верхньої тераси замкового мису, змурованою на розчинах групи I-А. Під лицьовою прикладкою західного оборонного муру Старого замку зондажем було розкрито ще один відтинок муру I етапу, змурованого на розчині I-А2 (див. іл. 2, № 26); він мав дві щілиноподібні бійниці, аналогічні бійниці у вежі Денній. Мур з'єднував вежу Денну з баштою Малою Західною, у фундаментній частині якої відкрилися залишки складеної на розчині I-А3 нетипової трапецієподібної в плані

споруди, названої **вежею Малою Західною** (див. іл. 2, № 25; іл. 3). На розчині I-A3 було змуровано і два відтинки муру завтовшки 1,5–1,6 м, що відходив від Малої Західної вежі на схід (див. іл. 2, № 26а); його було виявлено в шурфі Ш-5, в 12 м на північ від вежі Денної та у розкопі Рп-7, в 14,5 м на північ від вежі Ласької (див. іл. 3). Мур обмежував виявлені укріплення з півночі, через що дістав назву «північний».

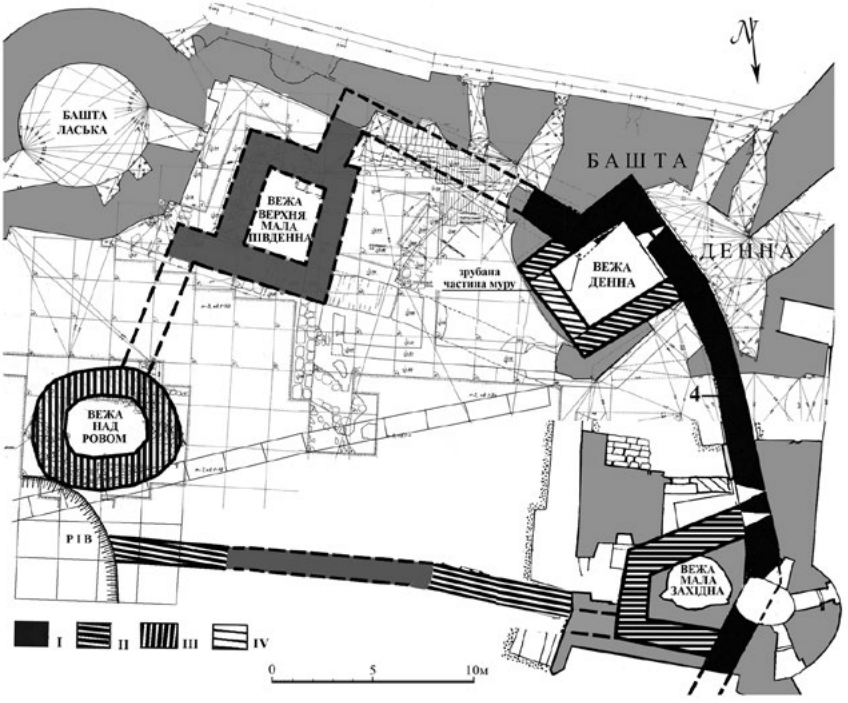
У розкопі Рп-7 було виявлено фундамент овальної в плані споруди (див. іл. 2, № 22; іл. 3) діаметром 6,0 — 7,2 м і стінами завтовшки 1,5 — 1,6 м, складеної на розчині I-A4. Біля підніжжя споруди відкрився рів, що дугоподібно огинав «протозамок» зі сходу (див. іл. 3), відтак споруда отримала назву **Вежа над Ровом**. Біля рову фундамент вежі та залишки північного оборонного муру перекривав тонкий шар чорно-брунатної землі (аналогічний виявленому у вежі Денній) з прошарками перепаленої глини й вугілля і насичений керамікою XI–XIII ст.; отже, правдоподібно, і мур, і вежа виникли раніше XIII ст. Частокіл на



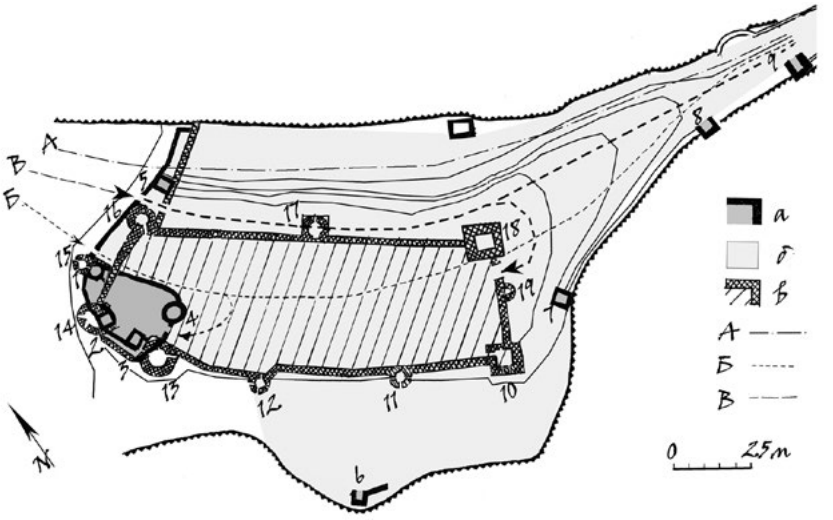
Іл. 6. Стратиграфія шурфа Ш- 4. Південний профіль.
1 — кладка на розчині I-A2 (I будівельний етап);
2 — кладка на розчині I-A3 (прикладка II етапу);
3 — чорна земля з матеріалом XI–XIII ст. (верх шару — денна поверхня XII–XIII ст.);
4 — чорно-брунатна земля; 5 — брунатна земля; 6 — будівельний груз; 7 — глина;
8 — горілий шар з обпаленим камінням; 9 — перепалена глина (печина);
10 — шар будівельного розчину I-A3 in situ; 11 — шар з трипільським матеріалом;
12 — межа вибирання первинних культурних шарів і одноразової засипки 1544 р.
Кресленик О. П л а м е н и ц ь к о ї
за дослідженнями Є. П л а м е н и ц ь к о ї 1970-х років

дні рову («вовча яма») та виявлена в укосі рову бронзова фібула з орнаментом VI–VIII ст. дали підстави для датування рову VIII ст. [9]. Оскільки ж при його влаштуванні було зруйновано торець північного оборонного муру, складеного на розчині І-А3, стало очевидним, що мур існував раніше VIII століття.

Вежі та мури, змуровані на розчинах групи І-А, утворювали невеличку баштово-стінову нерегулярну в плані цитадель (іл. 7), що займала найбільш підвищену площадку замкового мису. Ареал укріплень, зведених на розчинах цієї групи, істотно розширився після дослідження у 1980-ті роки нижніх північної та південної терас мису. На північній терасі, попід Старим замком, між баштами Рожанкою та Водною, Є.М.Пламеницька виявила під полотном дороги два відтинки муру, що являв собою продовження західного оборонного муру замку (див. іл. 2, № 26). З протилежного боку, на кромці нижньої південної тераси, було виявлено рештки квадратних Малих Південних веж №№ 1, 2, 3 і 4 (див. іл. 2, № 18–21) [10].



Іл. 7. Територія та споруди «протозамку».
Типи мурувань: I — на розчині І-А2; II — на розчині І-А3;
III — на розчині І-А4; IV — на розчині І-Б.
Реконструкція Є. П л а м е н и ц ь к о ї та О. П л а м е н и ц ь к о ї



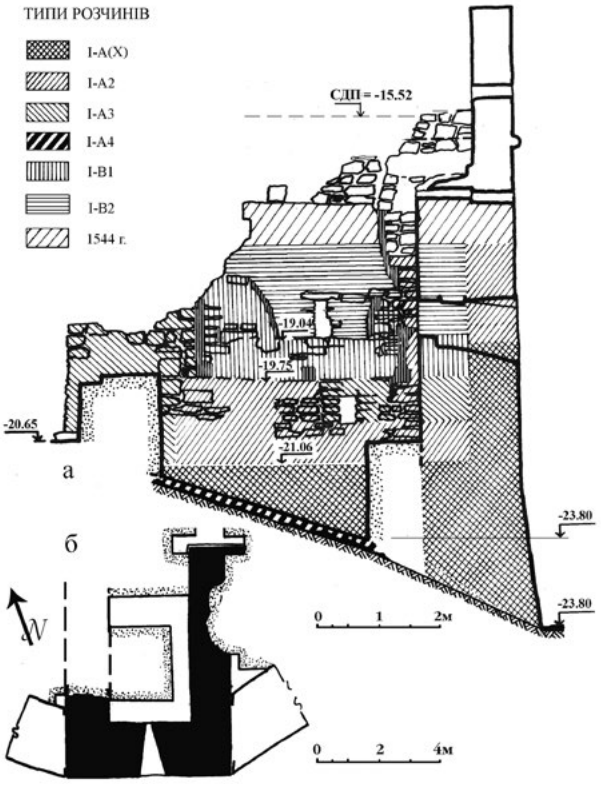
Іл. 8. Еволюція системи укріплень на замковому мису.
а) територія цитаделі II–III ст. н.е.; б) територія оборонного комплексу II–III ст. н.е.;
в) територія замку 1370-х років; А, Б, В — напрямки в'їздів II–III ст., XII–XIII ст.,
кін. XIII ст.–1544 рр.;
вежі: 1 — Мала Західна; 2 — Денна; 3 — Верхня Мала Південна; 4 — Над Ровом;
5 — Стара Рожанка; 6 — Мала Південна № 1; 7 — Мала Південна № 2;
8 — Мала Південна № 4; 9 — Мала Південна № 3;
башти: 10 — Папська; 11 — Ковпак; 12 — Тенчинська; 13 — Ласька; 14 — Денна;
15 — Мала Західна; 16 — Рожанка; 17 — Лянцкоронська; 18 — Чорна;
19 — Мала Східна.
Реконструкція О. П л а м е н и ц ь к о ї

Таким чином, задовго до Княжих часів увесь замковий мис був оточений по периметру поясом мурованих вежово-стінових укріплень (іл. 8). Можливість їхнього датування з'явилася при дослідженні у 1985 р. батареї св. Урсули на нижній південній терасі замку (див. іл. 2, Б). Виступаючий кут батареї сформовано трьома відтинками стін, з яких середній, не маючи перев'язі з примикаючими стінами батареї XVI ст. від основи і на висоту 6 м, становить південну стіну тристінної споруди — стародавньої вежі, змурованої на розчинах групи I-А.

Споруда, розкрита шурфом на глибину 8,3 м, до рівня первісної підлоги, отримала назву **вежа Мала Південна № 1** (іл. 2, № 21). Зовні вона була завширшки 5,04 м, усередині — 2,16 м, товщина стін в основі становила 1,46 м (іл. 9). Її східна стіна повертала на схід, переходячи в оборонний мур, зведений у бутовій техніці на розчині I-А3 із забутівкою на розчині I-А4. Отже, була очевидною приналежність обох розчинів до одного будівельного етапу. Підлога

вежі Малої Південної № 1 являла собою підтесану під кутом близько 20^0 похилу материкову скелю, покриту товстим шаром обмазки розчином І-А5 [11]. Шар кіптяви під обмазкою свідчив про існування етапу, що передував обмазці. Обмазка напливала на стіни вежі, змуровані нижче площадки бойового ходу на розчині І-А(Х) [12] та надбудовані над площадкою на розчині І-А2. Як і у вежі Денній, першу надбудову поверх площадки бойового ходу і бойового парапету виконали на розчині І-А2, наступну (що належить до парапету) — на розчині І-А3.

Абсолютне датування розчинів групи І-А було з'ясоване в результаті дослідження стратиграфії всередині вежі Малої Південної № 1. Нижче рівня денної поверхні XVI в. (–19.45) археологічні шари прилягали до стін вежі горизонтально, без пазухи, що свідчило про їхнє утворення уже в процесі її існування. Крім нижньої підлоги, вежа мала ще три рівні підлог, які відповідали XIII, XIII–XIV і XIV–XV століттям. Між підлогою XIII ст. (–20.80) та нижньою підлогою (–23.80), покритою шаром обмазки розчином І-А5, залягали три стра-



Іл. 9. Вежа Мала Південна № 1. Картограма типів будівельних розчинів мурувань.
а — переріз;
б — план на позначці –19.00.
Кресленик О. Пламеницької за дослідженнями Є. Пламеницької

тиграфічні шари. На нижню підлогу ліг майже стерильний шар чорної землі завтовшки 0,2–0,4 м. Над ним лежав шар завтовшки 0,3–0,6 м, що складався з розвалу каміння упереміш з розчинами груп I-А і I-В; в ньому було виявлено археологічний матеріал від перших століть нашої ери до IX ст. Поруч, у непорушеному шарі брунатної землі, що прилягав впритул до східної стіни вежі, змурованої на розчині I-А3, було знайдено три фрагменти керамічного горщика IX ст. Таким чином, з'ясовано, що дворазова надбудова вежі на розчинах групи I-А відбулася раніше IX століття.

Для датування розчинів групи I-А вирішальне значення мають артефакти кінця I — початку III ст. н. е., виявлені в нижніх стратиграфічних шарах у межах вежі Малої Південної № 1 [13]. На особливий інтерес заслуговує виявлений *in situ* вінець керамічного горщика кін. I — поч. III ст., вдавлений у ще вологу обмазку нижньої похилої (первісної) підлоги. Враховуючи наявність вище обмазки потужних послідовних нашарувань також *in situ* з матеріалом від перших століть нашої ери до IX ст., можна однозначно стверджувати, що вінець потрапив у обмазку в момент її влаштування, а отже, він датує розчин I-А5 як *terminus ante quem*. Аналогічна за тістом кераміка увійшла як складова до наповнювача розчину I-А2 другого будівельного етапу. Виходячи з цього, розчини групи I-А віднесено до будівельного періоду, який датується II — початком III ст. н. е. [14].

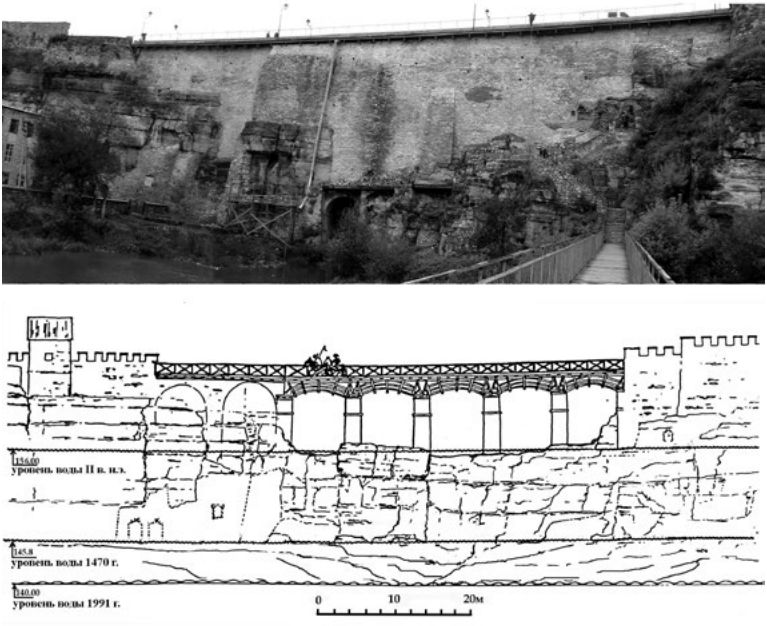
Надбудову Малої Південної вежі вище мурування, складеного на розчинах групи I-А, виконано на розчині I-В1, а ще вище — на розчині I-В2; у вежі Денній вони репрезентують ординську добу — другу половину XIII ст. Привертає увагу відсутність у ґрунтовому заповненні Малої Південної вежі № 1 археологічних шарів з матеріалом XII ст., а в її муруванні — розчинів групи I-Б, виявлених у вежі Денній, що входила до складу первісної цитаделі на верхній терасі мису. На цій підставі можна дійти висновку, що Мала Південна вежа № 1, що стоїть на 80 м від цитаделі на верхній терасі, у II–III ст. функціонувала у складі великого мисового укріплення, але згодом була занедбана і виключена з його складу аж до другої половини XIII ст., коли її реконструювали вже у складі фортифікацій ординської доби.

Розчини групи I-А стали основною датуючою ознакою також для інших оборонних споруд замкового мису — мурів та веж (трапецієподібної, овальної та семи тристінних квадратних), що утворили на мису укріплення з периметром завдовжки близько 550 м [15] (див. іл. 8). Західний мур цього укріплення перетинав мис упоперек на відстані 200 м від перешийку. Прясла мурів з зубчастими парапетами, що стояли по кромці мису, мали довжину 30–60 м. Висота веж в середньому сягала 6 м, розміри їхніх боків 5–7 м, а товщина стін 1,5–1,6 м. Верхню терасу мису посідала чотиривежова цитадель (названа в 1960-х роках «протозамком») площею близько 700 м^2. Такий просторово складний оборонний комплекс з упевненістю можна вважати фортецею. Дослідження свідчать, що порівняно з попереднім часом її територія за Княжої доби зменшилась, і фортеця перетворилась на феодальний замок. Незмінність

розміщення укріплення перед в'їздом на острів свідчить, що об'єкт на острові (поселення, укріплення?) мав стратегічне значення. Отже, логічно постало питання щодо характеру комунікації давньої фортеці на мису з об'єктом на острові.

Комунікація фортеці з островом здійснювалася Замковим мостом [16], пошкодженим під час облоги Кам'янця турками (1672 р.) і реконструйованим в 1685–1687 рр. Над давніми стрілчастими арками турки надбудували другий ряд арок, підаркові простори забутували, а весь міст обмурували з боків потужними ескарповими мурами. У 1942 р. для перепуску військової техніки поверх верхніх арок поклали 3-метровий шар забутовки, підвищивши міст на 3 м. Відтак давній віадук опинився всередині потужного «саркофагу» (іл. 10), і для його дослідження довелося проникнути через шурфи в підарковий простір на глибину до 7м.

Пілони мосту (в перерізі 2,0 х 4,0 м і заввишки близько 4 м від скельної основи до п'ят арок) стоять на скельному перешийку без фундаменту. Вони змуровані з дикого вапняку на розчинах групи І-А, ідентичних розчинам давніх оборонних споруд на замковому мисі. Стрілчасті арки змуровано на роз-



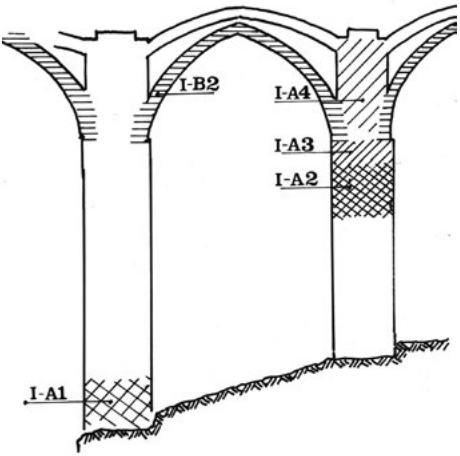
Іл. 10. Замковий міст:
Вгорі — південний фасад, сучасний стан. Фото О. Пламеницької.
Внизу — вигляд на І будівельному етапі (II–III ст.).
Реконструкція О. П л а м е н и ц ь к о ї та Є. П л а м е н и ц ь к о ї

чинах I-B2 [17] (іл. 11), ідентичних розчинам мурувань XIII ст. у вежах Денній і Малій Південній № 1 та близьких до розчину I-B3, на якому змуровано вірменську Благовіщенську церкву кінця XIII — початку XIV ст. у Старому місті. Це означає, що зведений у першій фазі безарковий міст з дерев'яним хідником (див. іл. 10) за ординської доби (др. пол. XIII ст. — пер. тр. XIV ст.) отримав стрілчасті арки водночас із реконструкцією укріплень на замковому мисі. Отже, хронологічний розрив між першою та другою фазами становить майже тисячу років [18].

Розчини групи I-A, які хронологічно «відірвалися» від Княжої доби вглиб майже на тисячоліття, було виявлено також у деяких спорудах на острові Старого міста [19] (див. іл. 1). А на давній ринковій площі, де в 1960-ті роки було знайдено римський *stilus* для письма, під фундаментом підвалу середньовічного будинку, на глибині 3,85 м (випадкове попадання знахідки в культурний шар на таку глибину виключається) було виявлено фрагмент керамічного вінця кін. I — поч. III ст., ідентичного вінцю, виявленому у вежі Малій Південній № 1 [20].

Наведені факти підводять до висновку: Княжа доба була не періодом появи мурованих укріплень Кам'янця, а періодом модернізації існуючої фортифікаційної системи. Відтак, важливою науковою проблемою стає визначення епохи «Х», в якій: а) було історично виправдано будівництво фортеці на мису; б) виявлені муровані укріплення знаходять типологічні паралелі у фортифікації цієї епохи; б) зведення мурованого мосту узгоджується з будівельним досвідом епохи.

В історіографії Кам'янця-Подільського є чимало згадок про його тотожність згаданому К. Птолемеєм дакійському місту Клепідаві, а також одній з описаних К. Багрянородним занедбаних римських фортець на лівому березі Дністра [21]. Історичним контекстом появи Клепідави вважали Траянові війни (101–107 рр.), в результаті яких Дакія стала провінцією *Imperium Romanum*, а прилеглі території *Barbaricum Solum*, в тому числі заселене даками лівобережжя Дністра [22], потрапили в межі контрольованої римлянами зони, де було розміщено два легіони [23]. Цю версію у XX ст. відкинули як «необгрунтовану», а фактографічний матеріал

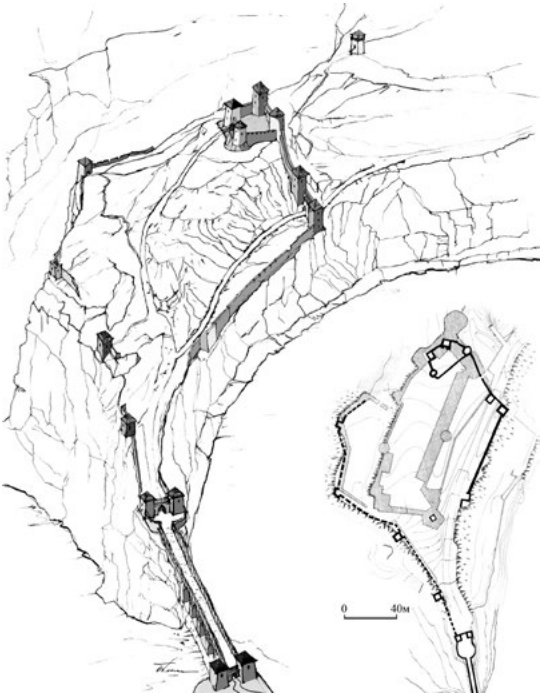


Іл. 11. Картограма типів будівельних розчинів у конструкції Замкового мосту. IA-1, IA-2, IA-3, IA-4 — перші століття н. е.; I-B2 — кін. XIII ст.
Дослідження Є. П л а м е н и ц ь к о ї

(численні скарби римських монет, археологічні артефакти, залишки Траянових валів тощо) не отримав наукової інтерпретації.

Археологічні та нумізматичні дослідження регіону щоразу підтверджують військову присутність римлян у Середній Наддністрянщині на початку I тисячоліття нашої ери [24]. Відтак виявлення стародавніх оборонних споруд у Кам'янці-Подільському та мурованої вежі у буковинському селі Комарів на південному березі Дністра [25] матеріалізує гіпотезу про «римський слід». Важливо наголосити типологічну подібність кам'янецьких укріплень до дакійських і римських нерегулярних фортець [26], кам'янецьких веж — до дакійських та римських квадратних, трапецієподібних та круглих башт [27], а параметрів Замкового мосту — до римських військових мостів, зокрема до мосту, зображеного на колоні Траяна в Римі [28].

З урахуванням наявного фонду фактів видається несуперечливою гіпотеза про будівельну діяльність даків і римлян на лівобережжі Середнього Дністра в перші століття нашої ери [29]. Вона актуалізує дослідження Кам'янця як римського військового осередку. Метрологічний аналіз ринкової площі з регулярною забудовою XII–XIII ст., не типовою для Княжої доби, привів авторку до гіпотези про її утворення на місці топографічних залишків *castrum romanum* (див. іл. 1, *абвг*) [30]. У такій трактовці топографічна структура «замковий мис — перешийок — острів» отримала містобудівну транскрипцію («форпост — міст — військове поселення»).



Іл. 12. Гіпотетичний вигляд дако-римського укріплення на замковому мису (II–III ст.). Реконструкція О. П л а м е н и ц ь к о ї

Підведемо підсумки. В перші століття нашої ери на острові Старого міста існувало поселення, репрезентоване збереженими фрагментами споруд та слідами регулярного розпланування. Поселення сполучалось мурованим віадуком зі зведеною романізовани-

ми даками або римлянами фортецею на замковому мису (іл. 12). Після розпаду *Imperium Romanum* поселення і фортеця були покинуті й відродилися за Княжої доби. Колись велика фортеця була частково відновлена як невеличка цитадель («протозамок») на верхній терасі мису. В ординський період (кін. XIII ст.) її модернізували вдруге, водночас мурований віадук отримав стрілчасті арки.

Таким чином, Княжа доба у періодизації історії Кам'янця набуває нового змісту — як стадія модернізації пізньоантичної фортеці, а теза П. О. Раппопорта про ранні мурovані укріплення як «підновлені залишки римських фортець» отримує предметне підтвердження. Внаслідок цього постає низка проблем: а) дослідження пізньоантичного укріпленого поселення на острові, б) визначення періоду його утворення та з'ясування часу відродження, в) уточнення первісної архітектурно-просторової концепції. Не менш важливо, з урахуванням досліджень мурованих фортифікацій західноукраїнського регіону [31], визначити ступінь унікальності стародавньої оборонної системи Кам'янця-Подільського в контексті оборонного будівництва Центральної та Східної Європи.

ХАРАКТЕРИСТИКА БУДІВЕЛЬНИХ РОЗЧИНІВ II–III ст. ГРУПИ I-А*)

Група	Тип, склад, співвідношення в'яжучого (В) і заповнювача (З)	Підгрупа	Візуальна характеристика	Міцнісна характеристика
I-А	Тип вапняно-алевритопіщаний (пісок карбонатний). Структура псаммитова з участю алевритової. В'яжуче — вапно. Заповнювач — дрібнозернистий карбонатний пісок с домішкою кварцу. В : З = 1,0 : 0,3 — 1 : 1. Кількість заповнювача складає 30–50 % площі шліфа; на карбонатну складову припадає 20–40 %, решта — кварцова та глиниста складові.	I-А1	Сірий, холоднуватого тону, зі значного розміру (до 10 мм) фракціями біловохристого вапна та білого вапняку (коралу), рослинного клею	Міцний
		I-А2	Вохристо-сірий однорідний, з фракціями (до 0,2 мм) біло-вохристого вапна, оранжевого ракушняку, рожевого та червоного вапняку (коралу), товченої кераміки, рослинного клею	Міцний, відрізняється високою культурою та ретельністю виготовлення

	Кількість цем'янки в заповнювачі — 5–10%. Колір і міцність розчинів підгруп залежать від кількості заповнювача	I-A3	Ясно-оранжевий, строкатий, з яскравими фракціями оранжевого ракушняку, рожевого та червоного вапняку (коралу)	Міцний, відрізняється високою культурою та ретельністю виготовлення
	Включення: цем'янка, деревне вугілля, жовтий ракушняк, пірит, рудні включення. Домішка — рослинний клей	I-A4	Ясно-оранжево-сірий, однорідний, з дрібними фракціями червоного вапняку (коралу)	Дуже легкий, міцний (можливо варіант I–A3)
	Тип — вапняно-гіпсово-піщаний. Структура пориста, пемзовидна. В'яжуче — вапно. Заповнювач — мікродрібнозернистий гіпс, карбонат кальцію та різнозернистий карбонатно-кварцовий матеріал у співвідношенні 1,0 : 5,0 : 0,5. Домішка — рослинний клей	I–A5	Колір світлий, майже білий, з поодинокими кремоватими ділянками неправильної форми та прожилками	Дуже легкий, достатньо міцний (поодинокий зразок)

*) Відбір зразків будівельних розчинів виконали: у 1966–1969, 1981–1985 рр. — Є.Пламеницька, у 1998, 1999 и 2001 рр. — О. Пламеницька та Ю. Стріленко. Аналіз виконано хіміко-технологічною лабораторією інституту «Укрпроектреставрація» та Державним науково-технологічним центром консервації та реставрації пам'яток (ДНТЦ «Конрест»).

1. *Пламеницька Є.М.* Про час заснування Кам'янець-Подільського замку-фортеці / Є. Пламеницька // Слов'яно-руські старожитності. — Київ: Наукова думка, 1969. — С. 124–144; *її ж:* Початкові етапи будівництва Кам'янець-Подільського замку // Матеріали третьої Подільської історико-краєзнавчої конференції. — Львів, 1970. — С. 139–143.
2. *Пламеницька О.* Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець (пізньоантичний — ранньомодерний час) / О. Пламеницька. — Кам'янець-Подільський, 2012. — 672 с.
3. *Пламеницька О.* Місто на периферії Римської імперії. Найдавніша урбаністична структура і фортифікації Кам'янця на Поділлі / О. Пламеницька, Є. Пламеницька // Пам'ятки України: Історія та культура. — 1999. — № 4. — С. 1 — 80.

4. *Стриленко Ю.* Заключение лаборатории Украинского специального научно-реставрационного производственного управления (УСНРПУ) по результатам анализа строительных растворов Каменец-Подольской крепости / Ю. Стриленко, Е. Нашиванко / Научно-технический отчет. — Киев, 1981. — Архів ДНТЦ «Конрест». — С. 8, 14.
5. *Раппопорт П. А.* Очерки по истории русского военного зодчества X–XIII вв. / П. А. Раппопорт // Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. — Т. V. — М.-Л., 1956. — С. 138.
6. *Пламеницька О.* Місто на периферії Римської імперії...
7. Термінологічна відмінність між *«вежею»* та *«баштою»* ґрунтується на головній ознаці — пристосуванні архаїчної вежі для фронтального обстрілу та башти — для фланкуючого.
8. Склад і характеристику розчинів див. у таблиці.
9. *Пламеницька О.* Castrum Camenecensis... — С. 155–156.
10. *Пламеницька О.* Місто на периферії Римської імперії... С. 53.
11. Зразок розчину I-A5 має вапняно-гіпсово-піщаний склад і є поодиноким. Застосування гіпсу в обмазках підлог відомо у дороманській архітектурі з VI ст. У Римській імперії гіпс використовувався для тинькування стін в інтер'єрах, перевершуючи за міцністю кам'яне мурування (*Значко-Яворский И.Л.* Очерки истории вяжущих веществ от древнейших времен до середины XIX века / И. Л. Значко-Яворский. — М.-Л., 1963. — С. 58–64). Виходячи з фізико-технічних якостей розчину, його використання у конструкції похилої підлоги вежі, яка стоїть на краю скелі, можна розцінювати як свідомий вибір будівничих.
12. З технічних причин зразок цього розчину у муруванні на краю скелі взяти не вдалося; з огляду на локалізацію у споруді він, безперечно, належить до групи I-A.
13. Матеріал датовано старшим науковим співробітником Інституту археології НАН України, канд. іст. наук С. Б. Буйських.
14. На підставі хіміко-петрографічного аналізу розчинів групи I-A хіміки-технологи дійшли висновку, що «виділені три різновиди цього розчину можуть мати випадкове походження (зокрема, вони могли залежати від будь-яких зовнішніх умов або від нерівномірності замісу)» (*Стриленко Ю.Н.* Памятник архитектуры XI–XVIII вв. Замковый мост в г.Каменце-Подольском. Заключение по результатам химико-петрографического анализа строительных растворов / Ю. Н. Стриленко, А. П. Кравченко / Научно-технический отчет. Киев, 1994. — Архів ДНТЦ «Конрест»).
15. За архівними джерелами було виявлено ще три вежі, що входили в систему укріплень мису — одну на верхній, і дві на нижній північній терасі (*Пламеницька О.* Castrum Camenecensis... С. 126–130).
16. Дослідження внутрішньої конструкції Замкового мосту виконувалися в 1980 і 1982 рр. кафедрою доріг і мостів Київського автодорожнього інституту (А.Шкуратовський), в 1994 р. Київським науково-дослідним інститутом теорії та історії архітектури і містобудування (НДІТІАМ, О.Пламеницька) і Українським транспортним університетом (А.Шкуратовський), в 1997 р. — міжнародною групою фахівців НДІТІАМ (О.Пламеницька), Державного науково-технологічного центру консервації та реставрації пам'яток (ДНТЦ «Конрест», Ю.Стріленко) та Варшавського науково-дослідного інституту доріг і мостів (Януш Римша). Про результати досліджень див. *Пламеницька О.* Фортечний міст Кам'янця-Подільського // Архітектурна спадщина України / О. Пламеницька, Є. Пламеницька. — № 2. — Київ, 1995. — С. 21–33; *Płamienicka O.* Most Zamkowy w Kamieńcu Podolskim: Na marginesie badań kolumny Trajana w Rzymie / O. Płamienicka, E. Płamienicka // Kwartalnik architektury i urbanistyki. — T. XLIII. —

1998. — Zesz. 3. — S. 183 — 207; *Пламеницька О.* Замковий міст у Кам'янці-Подільському, пам'ятка архітектури II–XVIII ст. Науково-проектна документація на реставрацію. Т. II. Комплексні дослідження / О. Пламеницька / Фонд «Замковий міст». — Київ, 2001 / Науковий звіт. 351 с. — Архів Посольства Республіки Польща в Києві; *Пламеницька О.* Castrum Camenecensis... С. 130–143.

17. Загальна характеристика розчинів групи I-B. Склад — вапняно-карбонатний. Структура псаммитова в поєднанні з алевритовою. Колір темно-сірий з палевим відтінком. Окремі включення білих вапняних грудочок і темно-сірих алеврито-глинистих грудочок. Розчини пилуваті, слабкі. Заповнювач — погано відсортований карбонатно-кварцовий пісок (кварц становить 10-15 %). Природна домішка глинистих мінералів 10-15%. Співвідношення в'яжучого і заповнювача — 1 : 4–5 (1 : 5–6). Дві підгрупи відрізняються показником міцності: міцніші розчини мають незначні включення турітелаподібних черепашок, слабші — значні домішки черепашок і гальки.
18. Цей факт підтверджують розрахунки динаміки геоморфологічних змін Волино-Подільської плити, зокрема її підняття протягом кількох тисячоліть на 6–8 мм на рік (*Палиенко В.П.* О типах голоценового аллювия долины Днестра / В. П. Палиенко // Материалы по четвертичному периоду Украины. — Киев, 1974. — С. 247–258; *Соколовский И.Л.* Методика поэтапного изучения неотектоники / И. Л. Соколовский, Н. Г. Волков. — Киев, 1965). Різниця рівнів води у р. Смотрич в період будівництва мосту й нині, що становить 11 м, дозволила обчислити час зведення пілонів мосту в межах 90-х років н.е.
19. *Стріленко Ю.М.* Пам'ятка архітектури II–XVIII ст. Замковий міст у Кам'янці-Подільському. Звіт про виконання хіміко-технологічних аналізів розчинів / Ю. М. Стріленко, Е. О. Новікова / Науково-технічний звіт. — Київ, 2001. — Архів ДНТЦ «Конрест».
20. Матеріал датовано канд. іст. наук. С. Б. Буйських.
21. *Ptolemeai Claudii.* Geographia e codicibus recognovit, prolegomenis, annotatione indicibus, tabulus instruxit / *Claudii Ptolemeai.* — Carolus Mullerus. — V. I. — Parisiis, 1883. — P. 434; *Багрянородный К.* Об управлении империей: текст, перевод, комментарий / К. Багрянородный. — М.: Наука, 1991. — С. 157, 391.
22. На території українського Закарпаття і у Верхній Наддністрянщині археологічно досліджено поселення липицької та дакійської культури, що відносяться до дакійського етнокультурного масиву (*Цигилик В.М.* Населення Верхнього Подністров'я перших століть нашої ери / В. М. Цигилик. — Київ, 1975. — С. 163; *Винокур І.* Черняхівська культура: витоки і доля / І. Винокур. — Кам'янець-Подільський, 2000. — С. 274).
23. *Бандрівський М., Бандровський О.* Поява пам'яток східносередземноморських культів на Придністровському Поділлі / М. Бандрівський, О.Бандровський // Україна в минулому. — Вип. 2. — Київ–Львів, 1992. — С. 5–26; *Бандровський О.Г.* Свідчення про перебування римських допоміжних з'єднань у Подністров'ї / О. Г. Бандровський // Нові матеріали з археології Прикарпаття і Волині. Тези конференції. — Львів, 1992. — С. 43–45; *Сіцінський Є.* Стародавні племена й народи на Поділлі за історичних часів перед заснуванням Київської держави / Пламеницька О. Цінна розвідка з наукової спадщини Є.Сіцінського // Пам'ятки України: Історія та культура. — 2000. — № 3–4. — С. 46–57; *Вердум Ульріх фон.* Щоденник подорожі, яку я здійснив у роки 1670, 1671, 1672... через королівство польське / Ульріх фон Вердум // Жовтень. — Львів, 1983. — № 10. — С. 102.
24. *Бандровський О.Г.* Свідчення про перебування римських допоміжних з'єднань...; *його ж:* «Дакійська політика» Римської імперії від Доміціана до Траяна / О. Г. Бандровський // Carpatica — Карпатика. — Ужгород, 2007. — Вип. 36. — С. 125–151;

Погорілець О.Г. Давньоримський військовий диплом з Поділля / О. Г. Погорілець, Р. В. Саввов // Нумізматика і фалеристика. — 2007. — № 2. — С. 1–7; *Надвирняк А.* К проблеме начала поступления римский имперской монеты в междуречье Среднего Поднестровья и Среднего Приднепровья / А. Надвирняк, О. Погорелец // Семнадцатая Всероссийская нумизматическая конференция / Государственный исторический музей. — М., 2013. — С. 30–31; *Надвірняк О.* Про деякі особливості обігу римської монети і проблематику виникнення та формування черняхівської культури в межиріччі Середнього Подністер'я і Південного Побужжя / О. Надвірняк, О. Погорілець, О. О. Надвірняк // Наукові записки з української історії. — Вип. 33. — Переяслав-Хмельницький, 2013. — С. 11–16.

25. *Бандрівський М.* Про час появи техніки кам'яної кладки і мурування на західноукраїнських землях / М. Бандрівський // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». — Вип. 8. — Львів, 1997. — С. 33–40; *Петраускас О.* До питання про етнокультурні складові виробничої факторії пізньоримського часу в Комарові / О. Петраускас, Т. Милян // X Міжнародна наукова конференція «Археологія Заходу України». — Львів, 2013.
26. *Antonescu D.* Introducere în arhitectura dacilor / D. Antonescu. — Bucureşti, 1984. P. 97–149; *Biernacka-Lubańska M.* The Roman and Early-Byzantine fortifications of Lower Moesia and Northern Thrace / M. Biernacka-Lubańska. — Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1982. — P. 70–102.
27. *Antonescu D.* Op. cit. — P. 121–137; *Biernacka-Lubańska M.* Op. Cit. — P. 129–136, 152–161; *Vlădescu C.M.* Fortificaţile Romane dai Dacia Inferior / C.M. Vlădescu— Craiova, 1986; *Буйских С.Б.* Фортификация Ольвийского государства (первые века нашей эры) / С. Б. Буйских. — К., 1991. — С. 11–47, 104.
28. Проблемі римського походження Замкового мосту присвячено кілька спеціальних публікацій: *Plamienicka O.* Op. cit.; *Пламеницкая О.* Исследования Каменца-Подольского над Днестром (к вопросу атрибуции моста на рельефе колонны Траяна в Риме) / О. Пламеницкая // Реставрація, реконструкція, урбоекологія. Матеріали міжнародного симпозіуму «RUR'98». — Одеса, 1998. — С. 52–55; *Пламеницька О.* Фортечний міст Кам'янця-Подільського...; *Пламеницька О.* Castrum Camenecensis... С. 135–143.
29. *Пламеницька О.* Місто на периферії Римської імперії... — С. 57–58; *Plamenytska O.* Recenti sviluppi degli studi sulle origini della cultura urbanistica e delle fortificazioni ucraine nel periodo delle guerre di Traiano / O. Plamenytska // Fondazzione Cassamarca. Conferenca Internazionale «Umanesimo Latino in Ucraina»/ Leopoli, Casa della Scienza, 8 giugno 2002. — Treviso: Fondazione Cassamarca, 2004. — P. 59–78; *Пламеницька О.* Castrum Camenecensis... — С. 14–32, 102–153.
30. *Пламеницкая О. А.* Особенности средневековой застройки центра Каменца-Подольского / О. А. Пламеницкая // Архитектурное наследство. — Вып. 33. — М., 1985. — С. 59–61.
31. *Пламеницька О.* До питання про розвиток мурованих фортифікацій Західної України в IX–XIII ст. / О. Пламеницька // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — №. 17. — Київ, 2010. — С. 208–217.

The princely age in the history of Kamyanets-Podilsky's fortifications formation (to the problem of stadial development of the city-fortress)

Olga Plamenytska

Annotation. The historical information that the city of Kamyanets-Podilsky, Ukraine, was founded by Romanized Dacians or Romans at the times of Roman Empire of early AD and then revived at the times of Princely Age in Ukraine (that lasted from the IXth century and until 1240) receives its further confirmation.

The article discusses the architectural, archaeological, chemical, and petrographic researches that allow to reconsider the foundation date of the Kamyanets-Podilsky castle, shifting the chronology of the first stage of its formation by one thousand years back.

In particular, the author refers to the studies of a previously unknown block of buildings, archaeologically identified within the boundaries of the Old Castle in Kamyanets-Podilsky . The block is attributed as a powerful late-antique fortress intended to protect the entrance to the military settlement that existed on the Old Town island within the period of late 1st century through early 3rd century AD. In addition, researches of Castle Bridge in Kamyanets-Podilsky allow to state that this was initially a late-antique viaduct of Roman type that underwent reconstruction many centuries later.

The facts, discussed by the author, prompt the conclusion as follows: the Princely Age, the period from the IXth century and up to the Mongolian conquest of 1240, was not the time when stone fortification walls appeared in Kamyanets-Podilsky for the first time. Rather, that was the time when modernization of the fortifications that existed before was taking place. If so, specification of so called «Age X» starts to be an important scientific task; i.e. the matter is to find a period of as follows: (a) when construction of a fortress on the cape was historically reasonable; (b) when stone fortifications were being constructed in the way that such fortifications can serve as typological parallels to the stone fortifications here in concern; (c) when constructing of stone bridges was a common practice.

In a nutshell, during the initial centuries AD there was a settlement on the now Old City island of Kamyanets-Podilsky. Currently, the settlement is represented both with preserved fragments of buildings and remains of regular urban planning. A fortress, constructed on the cape either by Romanized Dacians or by Romans, was connected to the settlement by means of a viaduct of stone. After the collapse of Roman Empire both the settlement and the fortress went abandoned and then revived during the Princely Age, the period between the IXth century and 1240. This time the fortress, large in the past, was revived only in part, as a minor outpost (the «protocastle») on the upper terrace of the cape. Then, in the times of Mongolian occupation, late in the XIIIth century, one more modernization took place.

Thus, by virtue of the facts, discussed in this article, the Princely Age gains a new meaning in the periodization of the urban history of Kamyanets-Podilsky, as a period of modernization of the late-antique fortress. The suggestion that the first fortifications of the Princely Age have actually been just «renovated remains of Roman fortresses» receives its new verifications. This fact brings the necessity to perform a range of farther important tasks as follows: (a) farther exploration

of the late-antique fortified settlement on the island; (b) specification of both the period when the settlement was established and the time of its revival; and (c) defining of the initial architectural and spatial design. Last but not least, an important task has also been specification of how unique the ancient fortification system of Kamyanets-Podilsky is within the context of physical defenses in Central and Eastern Europe; for this purpose, one important point has been taking into consideration the studies of Western Ukrainian fortifications of stone.

Keywords: Kamyanets-Podilsky, Old Castle, Castle Bridge, Princely Age, late-antique fortress, antique viaduct.

Княжеский период как этап модернизации укреплений Каменца-Подольского (к проблеме стадиального развития города-крепости)

Ольга Пламеницкая

Аннотация. В статье представлены результаты архитектурно-археологических и химико-петрографических исследований, которые позволили пересмотреть дату основания Каменец-Подольского замка и города, углубив хронологию первой стадии их формирования на тысячу лет. Рассмотрен ранее неизвестный комплекс сооружений, выявленный архитектурно-археологическими исследованиями в пределах Старого замка, который атрибутируется как мощная позднеантичная крепость кон. I — нач. III ст. н.э., защищавшая въезд на территорию военного поселения на острове Старого города. Приводятся данные исследований Замкового моста, которые позволяют считать его позднеантичным виадуком, реконструированным в ордынский период. Подтверждаются исторические сведения о Каменце как о городе, основанном романизированными даками в первые века нашей эры и возрожденном в Княжеский период.

Ключевые слова: Каменец-Подольский, Старый замок, Замковый мост, Княжеский период, позднеантичная крепость, античный виадук.

УДК 725 / 727

Вадим Куцевич
доктор архітектури, професор,
дійсний член Української академії архітектури

Соціологічні аспекти вільного часу як передумови формування типології закладів дозвілля

Анотація. У статті висвітлюється феномен вільного часу і його вплив на створення передумов формування відповідних закладів дозвілля.

Ключові слова: вільний час, дозвілля, спілкування, суспільні відносини, соціальні групи, заклади обслуговування, житлові райони.

Реальна величина вільного часу, який наявний у нашому розпорядженні, залежить від соціально-економічних, демографічних та інших факторів. Вона визначається досягнутим рівнем виробничих сил, характером суспільних відносин, загальним культурним і освітнім рівнем, потребами суспільства, нарешті завданнями, які воно ставить перед собою. На величину цього часу впливає вік, стать, рівень зайнятості, освіти, сімейний стан і т. ін. [1, 2, 3].

Вільний час – це складова позаробочого часу, а отже, залежить від величини і структури останнього. Він і називається вільним, тому, що не залежить від трудових функцій і обов'язків людини, задоволення її фізіологічних потреб, від роботи з ведення домашнього господарства. Вільний час – це простір для людського розвитку.

Згідно з розрахунками фахівців, витрати на домашню працю складають близько 200 млрд. люд.-годин на рік. Для порівняння: у суспільному виробництві витрачається близько 212 млрд. люд.-годин [4].

Вільний час дає змогу формувати дозвілля людини. Розкривши поняття «дозвілля», ми зможемо чіткіше визначитися у подальших дослідженнях. Так, французький соціолог Ж. Дюмазадьє вважає, що дозвілля – це сукупність занять, яким індивід може віддаватися зі своєї волі з метою відпочинку, для розвитку своїх знань, а також добровільної участі в суспільному житті у вільний від професійних, сімейних і громадських обов'язків час [5]. Він визначає специфічні характеристики дозвілля, пов'язані з вільним вибором аматорських занять і підкреслює три функції дозвілля: відпочинок, розваги і розвиток особистості.

Бельгійський вчений П. Сівадон визначає дозвілля в цілому, як вільний вибір різних видів діяльності на противагу обов'язковим заняттям, як звільнення від примусу, забов'язань, монотонності вражень і пропонує використовувати для відпочинку ефекти контрастів – усе, що звільняє людину від обмежень

звичайного життя і сприяє зняттю напруження. Він вважає, що одна з головних потреб організму – це необхідність ритмічної зміни занять, тому в майбутньому діяльність людини підкорятиметься ритмам високоорганізованої праці і розумного відпочинку [6].

П. Сівадон підкреслює доцільність проведення відпочинку в районах, що розташовані далеко від основного місця проживання, адже відстань збільшує цінність часу з точки зору більшої ефективності відпочинку. У людині закладена органічна потреба найтіснішого контакту з природою, що виявляється у філогенічній регресії, тобто в підсиленні тяжіння до світу природи, як реакції на зростаючу урбанізацію. На противагу обов'язковим заняттям для підтримання біологічної рівноваги людини необхідне створення штучного середовища, яке різко відрізняється від звичайного.

Відомий архітектор Ж. Канділіс розглядав дозвілля, як засіб біологічного відновлення порушення рівноваги психічної і фізичної сторін життя людини [7].

Узагальнивши розглянуті поняття, можна дійти висновку, що дозвілля – це сукупність занять у вільний час, за допомогою яких задовольняються безпосередні фізичні і духовні потреби людини, що мають відновлюваний характер. Крім того, під час дозвілля розвивається особистість, що співпадає із задоволенням потреби відновлення.

Сьогоднішня ситуація у сфері найбільш масового клубного дозвілля багато в чому визначається пережитими нашою країною колосальними соціальними потрясіннями. З країни переважно селянської, у якій життя більшості населення регулювалося нормами традиційного устрою, менш ніж за століття постала індустріальна країна.

Процес урбанізації та індустріалізації, колективізація, голодомор і війна – усе це стало факторами розриву традиційних (зокрема родинних і общинних) локальних зв'язків. Територіальні спільноти (сільські і міські) і родина перестали бути надійними хранителями і трансляторами культурних норм, місцевої традиції, й зокрема дозвілля. Як і раніше, переважна частина населення проживає в умовах «раннього міського побуту», тобто – без комунальних зручностей та у квартирах малосімейного типу. Такий побут, на жаль, породжує продукт квазіміської свідомості і модель поведінки у сфері дозвілля, яка характеризується примітивними, а іноді деструктивними заняттями (спільне споживання спиртних напоїв, монотонні одноманітні ігри і т. ін.).

Досить високий рівень освіти і загальної поінформованості, готовності більшості працівників до сприйняття нового перебуває у протиріччі з кваліфікаційною структурою зайнятості [8]. Значні розбіжності в умовах та рівні життя між регіонами і типами поселень стали суттєвим фактором соціальної диференціації і породжують міграцію із сіл до міста, а особливо до найбільших міст. Мігранти зазвичай – це особлива і стійка спільнота, для якої характерні схожі умови праці та побуту, а також низька соціалізація і слабке оволодіння міським середовищем, що впливає на проведення їхнього дозвілля. Мешканці

гуртожитків, порівняно з іншими групами рідкісні гості у закладах культури, в аматорських об'єднаннях, і просто у неформальних групах для проведення дозвілля. Домінанти їхньої поведінки в дозвіллі – пасивне споживання культурних продуктів (ТВ, кіно) або розваги.

Незважаючи на величезну кількість видів дозвілля, для більшості соціальних груп усталюється стандартизоване проведення вільного часу, для якого властивий достатньо вузький набір та обмежена тривалість занять [9, 10].

Однією з основних умов, що визначають стандарти дозвіллєвої поведінки, є наявність і структура вільного часу. Сьогодні в Україні у працюючих категорій населення вільний час становить лише 1/5 річного фонду часу.

Однак існує ряд соціальних груп, у яких фонд вільного часу набагато більший: підлітки і молодь, яка не має дітей; самотні, жінки з дорослими дітьми та пенсіонери. Ці групи мають сьогодні високий потенціал дозвілля, але в їхній поведінці помітна тенденція, констатована в усьому світі як «шок вільного часу». Вона спостерігається тоді, коли людина не в змозі культурно використати час, вільний від постійних занять та вдається до соціально-, психологічно- і особисто-деструктивних форм його проведення. Саме ці групи населення мають стати сьогодні предметом спеціальної роботи, адресатами нової культурної політики країни.

Іншу групу проблем у сфері дозвілля являє собою категорія людей, які працюють і мають велике трудове навантаження (робоче і побутове) та ставлять на перший план дозвілля відпочинок, рекреацію і психологічне розвантаження. Ці групи характеризуються, як правило, дефіцитом вільного часу, а тому мають потребу в особливому режимі організації дозвілля.

Однак справа не тільки в кількісних характеристиках вільного часу. Чималу роль відіграє його структура і зміст. Вільний час, – що являє собою як дозвілля, так і час більш піднесеної діяльності – зрозуміло, перетворює того, хто ним володіє, в іншого суб'єкта, і в такій ролі він вступає у безпосередній процес виробництва.

Виділимо дві основні функції піднесеної діяльності – регенераційну (відновлювальну) і генераційну (розвиваючу), які реалізуються під час відпочинку, у розрядці, розвагах та в розвитку особистості. Наприклад, вільний час одружених жінок, що працюють і тих, що мають дітей, характеризується, як правило, регенераційною діяльністю, а вільний час представників соціально-професійних груп, що працюють на виробництві, з певною часткою творчості, відзначається генераційною діяльністю [11, 12].

Вільний час людини, хоча і є відносно самостійною сферою життя, зазнає на собі впливу його виробничої діяльності (сама ж людина суб'єктивно здатна не відчувати його), що може мати різні наслідки. В одному випадку цей вплив позначається в так званому компенсаторному характері вільного часу: дозвіллєва діяльність виконує роль компенсації, заповнює «втрати», яких людина зазнає в робочій сфері, тобто «додає» працівникові те, що він недоотримує у ній. Так, представникам переважно розумової праці може не вистачати фізич-

ної активності, тоді як працівникам фізичної – пізнавальної. Як показують дослідження перша група набагато частіше прагне заповнити недоліки фізичної активності, ніж друга – дефіцит інтелектуальних занять.

Однак і компенсаторний характер використання вільного часу виявлятиметься ще досить довго з огляду на наявність великого обсягу нетворчої, або малокваліфікованої ручної фізичної праці. У міру скорочення питомої ваги такої праці вільний час використовуватиметься більш раціонально, в інтересах цілісного розвитку особистості. Натомість заповнення вільних годин діяльністю, спрямованою на вдосконалення духовного світу людини, сприятиме зміні характеру і змісту праці.

Особливого значення набуває також вільний час, насичений творчою діяльністю (самоосвіта, технічна та науково-технічна творчість, різного роду аматорські заняття і т. ін.). Таке заповнення вільного часу притаманне дорослим людям, що перебувають у межах активного трудового віку, а також дітям і підліткам.

Ще одна тенденція раціонального використання вільного часу пов'язана з перетворенням його на засіб формування дійсно здорового способу життя – це підвищення рівня фізичної активності людини, що пов'язане із збільшенням витрат часу на заняття фізкультурою і спортом, туризмом, працею на садово-городніх ділянках і т. ін. Водночас, проведені автором статті дослідження засвідчують деяке зниження витрат вільного часу на заняття фізкультурою і спортом у чоловіків і жінок, що відбулося за останні 20 років (цим видом діяльності займаються менше 40 % населення у віці до 30 років і тільки 25 % старші 30 років).

Розгляд особливостей дозвілля і способу життя різних соціально-демографічних груп населення показав відносно тісний взаємозв'язок з їхнім місцем проживання. До таких груп зазвичай належать діти, підлітки, батьки неповнолітніх дітей, люди літнього віку та інваліди [13].

Для визначення видів діяльності і форм проведення дозвілля, які можуть бути включені в культурні центри житлових районів, слід визначити основні компоненти дозвілля родин, що мають маленьких дітей. Активний відпочинок, пов'язаний з освоєнням культурного середовища, властивий тільки 30–40 % родин. Але це пояснюється не тільки віддаленістю житлового району від центру міста, але й поганою організацією дозвілля за місцем проживання та відсутністю традицій активного відпочинку [14, 15, 16].

Отже, підсумовуючи результати досліджень бачимо, що для батьків з дітьми віком до 7 років основною перешкодою відвідування закладів дозвілля є відсутність допомоги в догляді за ними. Таким чином, робимо висновок, що при цих закладах необхідно створювати спеціалізовані дитячі сектори з гнучким режимом роботи. Потреба в них очевидна, адже 80 % опитаних жителів житлових районів Києва, Рівного, Лисичанська проводять вільний час разом з дітьми. Серед бажаних закладів, що їх прагнуть мати поблизу від житла, називали спортзал, тренажерний зал, басейн (50 %), кінотеатр (48 %), бібліотеку

(44 %), клуб (29 %). Також опитування виявило спрямування інтересів на форми дозвіллєвої діяльності, які відповідають колективам і малим групам (дитячі гуртки, ігротеки, клуби за інтересами, інтернет-кафе, заняття у бібліотеках, майстернях, фізкультурно-оздоровчих комплексах і т. ін.).

Дозвілля людей літнього віку більшою мірою, ніж дозвілля інших категорій населення, пов'язане з місцем проживання. Результати авторських обстежень житлових районів міст України показують, що понад 50 % пенсіонерів віддають перевагу відпочинкові поблизу свого житла.

Наближені до житла об'єкти дозвілля суттєво підвищують комфорт помешкання і обслуговування населення, забезпечуючи при цьому соціально-економічний ефект. Показники соціального ефекту це – збільшення вільного часу, поліпшення здоров'я, зменшення захворюваності і підвищення культурного рівня населення. Так, наприклад, існує кількісний взаємозв'язок між систематичним заняттям фізкультурою і спортом, і такими показниками, як зниження захворюваності і зростання продуктивності праці [17].

Різні за змістом способи проведення вільного часу створюють відповідні види дозвілля: творчий – активний, або нетворчий – пасивний. На сьогодні вчені нараховують до 500 різних форм і видів дозвілля.

Зупинимося на цільових функціях дозвілля. Найпростіші з них – розваги. Ігри, атракціони, концерти, видовища, танці – це ті форми дозвілля, у яких дана функція виражена найбільше. Відповідно, ігротеки, цирк, концертні зали, стадіони, інтернет-кафе, нічні клуби, дискотеки, танцювальні зали і майданчики є необхідними місцями масових розваг.

Варто зауважити, що спілкування – особливий вид дозвілля, який характеризується невимушеністю, розважальністю і безпосередньою залежністю від інтересів та настроїв людей. На дозвіллі функціонально-рольові «відстані» між людьми зникають, превалюють симпатії, спільність захоплень та інтересів, комунікабельність. Виховне значення дозвілля пов'язане з його якістю, змістом, різноманітністю форм, функціями, мірою прихильності людини до дозвіллєвої діяльності, станом роботи закладів культури і спорту.

Яка ж структура дозвілля? Наведемо найбільш розповсюджену структуру дозвілля – розподіл його на родинне і позародинне.

Проведені соціологічні дослідження показують, що приблизно 2/3 дорослого населення країни орієнтовані на домашній спосіб проведення дозвілля і це не випадково. «Одомашнювання культури», накопичення застійних явищ у роботі закладів дозвілля, культурно-видовищного і фізкультурно-спортивного призначення, зростання матеріального забезпечення окремих верств населення, зумовили пасивне сімейне дозвілля [18].

Провівши дослідження бюджету вільного часу, виявили тенденції до посилення індивідуалізації дозвілля у містах. Так, скажімо, 60 % бюджету вільного часу населення проводить у квартирах, причому ці особливості залежать від віку людей. Так, 18–24-літні витрачають на домашній відпочинок і заняття в квартирі близько половини свого вільного часу, 40-літні – 70 % і більше. У ро-

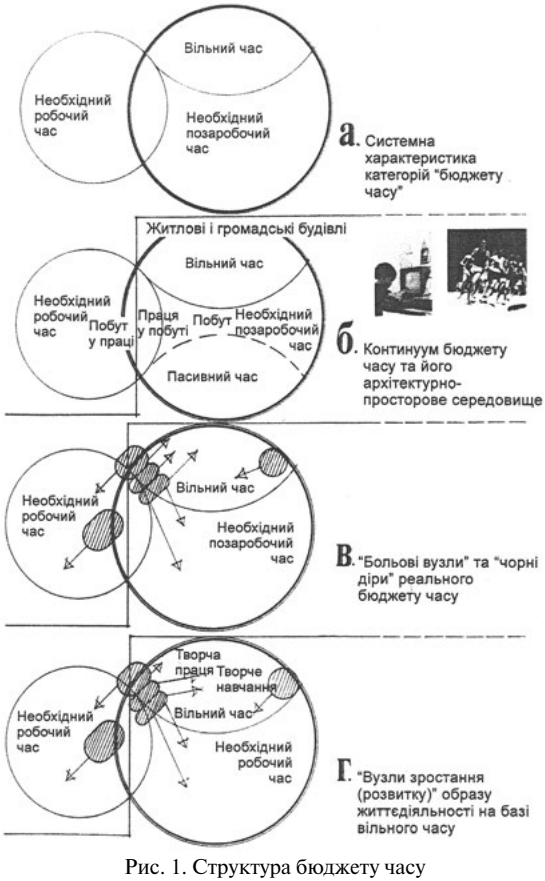


Рис. 1. Структура бюджету часу

бочі дні вдома проходить 60–70 % вільного часу, у вихідні – близько половини.

Одним з аргументів щодо проведення пасивних занять у вільний час є втома після роботи. Об'єктивна ситуація у сфері виробництва (прискорення його ритму, збільшення потоку негативних впливів на працівника, збільшення відповідальності в роботі і т. ін.) зумовлює різні фізичні і психічні перевантаження. Природно, людині необхідна розрядка, відпочинок, яку вона й знаходить у себе вдома. Таким чином, втома на роботі обмежує активність поза нею. Очевидно, нейтралізація впливу цієї обставини можлива шляхом полегшення умов праці, введенням, де це можливо, зон психологічного розвантаження на підприємствах, в установах та організаціях.

Друга причина пасивного дозвілля – посилення процесу «одомашнювання» духовної культури, що у вигляді інтернету, музичних записів, комп'ютерних ігор, все більше і частіше «осідає» у квартирах. Третя причина розвитку пасивного дозвілля – незадовільна робота закладів відпочинку культурно-видовищного і фізкультурно-спортивного призначення, які упродовж тривалого часу недостатньо враховували зростаючі духовні потреби населення, не створювали необхідних умов для різних занять у вільний час, повільно розвивали самодіяльні засади дозвілля. Результатом цього є зниження відвідування клубів і фізкультурно-спортивних закладів.

У діяльності спортивних організацій виразніше проявляються тенденції, орієнтовані на спорт високих досягнень. Причому, з одного боку не вико-

ристовувалися належним чином можливості масової фізкультури, відставали від нагальних потреб населення, а з іншого – формувався масовий відвідувач спорткомплексів, що споживав послуги фізкультурних організацій і споруд тільки як глядач, а не як учасник спортивних змагань і занять фізкультурою.

Порівняно з сімейним дозвіллям, колективні його форми мають свою специфіку. Зокрема, рівень їхньої організації визначається об'єктивними і суб'єктивними обставинами, умовами проведення вільного часу, професійним рівнем працівників закладів культури і спорту, досконалістю методики їхньої роботи, ступенем залучення до іншої діяльності її учасників, мікрокліматом групи, клубу, секції і т. ін.

Розвиток сфери дозвілля, насамперед її матеріально-технічної бази, стримувався в радянський період так званим «залишковим принципом фінансування», тобто недооцінкою значущості цієї сфери у розвитку суспільства та недостатнім державним фінансуванням (капітального будівництва, збільшенням дотацій, підвищенням рівня заробітної плати працівникам сфери культури), що гальмувало розвиток культури.

Сьогодні в Україні відбуваються складні соціально-економічні процеси, що природно відобразяться й на формуванні інфраструктури культури та дозвілля.

Організація дозвілля за цих умов стає важливою соціальною проблемою, що починає виступати як самостійний елемент у системі обслуговування населення. Як показують дослідження культурних інтересів, прагнення людей до активних форм проведення дозвілля збільшується з кожним роком. Водночас рівень розвитку закладів, які покликані вирішувати ці завдання зовсім не відповідає зростаючим потребам.

Для вирішення проблеми дозвілля недостатньо збільшити кількість тих чи інших культурних і фізкультурно-спортивних закладів, або інакше розподілити їх між містами. Необхідно створити якісно нове середовище, що об'єднуватиме в собі багато функцій, які сприятимуть активному формуванню всебічно розвинутої, гармонійної особистості.

Спільний розгляд проблем вільного часу і дозвілля – як форми існування людини, а з іншого боку практичних проблем формування типології закладів дозвілля і їхнього архітектурно-просторового забезпечення – підкреслює значущість самореалізації особистості, її творчої діяльності, спілкування в усіх життєвих проявах [19].

1. Время населения: Динамика его использования / РАН. Ин-т социологии; Отв. ред. Патрушев В. Д. – М., 1992. – 149 с.
2. Думенов Д. И. Бюджет времени населения. Статистика, анализ, проектирование / Д. И. Думенов, В. М. Рутгайзер, А. И. Шмаров. – М. : Финансы и статистика, 1984. – 160 с.
3. Дюментон Г. Анализ культурных потребностей – основа проектирования общественно-культурных центров / Г. Дюметон, И. Лежава // Сб. научн. тр. НИИТИ. –

М., 1969. – С. 15–18.
4. Піча В. М. Культура вільного часу: (Філософсько-соціологічний аналіз) / В. М. Піча. – Львів : Світ, 1990. – 151 с.
5. Dumazedier J. Sociologie empirigne du Coisir. Critique et contrecritique de la civilization du Coisir. – Paris, 1974. – 250 p.
6. Лобанов Ю. Н. Отдых и архитектура: будущее и настоящее / Ю. Н. Лобанов. – Л. : Стройиздат, 1982. – 200 с.
7. Кандилис Ж. Стать архитектором / Ж. Кандилис. Пер. с франц. – М. : Стройиздат, 1979. – 272 с.
8. Куцевич В. В. Методичні рекомендації з формування архітектурного середовища дозвілля / В. В. Куцевич. – К. : Мінкультури України – Український центр культурних досліджень, 1999. – 120 с.
9. Милашевская Е. К. Клубы / Е. К. Милашевская, М. Е. Прянишников, М. Р. Савченко. Под общ. ред. М. Р. Савченко. – М. : Стройиздат, 1990. – 248 с.
10. Куцевич В. Еволюція формування об'єктів культури та дозвілля / В. Куцевич // Дослідницькі та науково-методичні праці. Українська академія мистецтв. – К. : НАОМА, 2007 (частина друга). – Вип. 14. – С. 248–260.
11. Орлов Г. П. Активный отдых как фактор развития личности / Г.П. Орлов, В. И. Буккреев. – М., 1981. – 151 с.
12. Патрушев В. Д. Как и с кем проводить свободное время горожанам / В. Д. Патрушев // Социологические исследования. – 1986. – № 4. – С. 59.
13. Коробицина И. Л. Учреждения по организации досуга населения пенсионного возраста / И. Л. Коробицина // Социальные проблемы архитектуры жилой среды : материалы совещания комиссии СА СССР по архитектуре жилой среды. – М. : СА СССР, 1984. – С. 82–84.
14. Бакштейн И. М. Социальные функции досуга и проектирование объектов культуры : Автореф. дис. канд. филос. наук : 09.00.08 / Ин-т социолог. исслед. АН СССР. – М., 1985. – 18 с.
15. Янкова З. А. Проблемы большого города. Опыт социологических исследований / З. А. Янкова, И. Ю. Родзинская. – М. : Наука, 1982. – 125 с.
16. Терехова О. В. Индустрия досуга в США / О. В. Терехова. – М. : Наука, 1983. – 176 с.
17. Амбарцумян К. М. Вопросы социально-экономической оценки комплексов обслуживания при жилище / К. М. Амбарцумян, Э. Н. Акжигитова // Жилищное строительство, 1988. № 11. – С. 9–11.
18. Ковтун О. М. Дозвілля розумне, змістовне / О. М. Ковтун, В. І. Тарасенко. – К. : Знання, 1987. – 31 с.
19. Куцевич В. В. Архітектурна типологія громадських будинків і споруд. Сучасні тенденції розвитку / В. В. Куцевич // Наук.-техн. збірн. К. : КНУБА, 2014. – Вип. 35. – С. 54–59.

Sociological Aspects of Leisure Time as a Prerequisite To Formation of Typology of Leisure Facilities

Vadym Kutsevych

Annotation. The article highlights the phenomenon of leisure time and its impact on creation of prerequisites to formation of proper leisure activities.

The real volume of the leisure time that we have it available depends on social and economic, demographical, and other kinds of factors.

The level of both education and informational awareness by the bulk of employees, as well as their willingness to adoption of novelties and innovations has been inconsistent with the actual occupational pattern.

According to research data, the major obstacle that prevents parents of children aged less than seven from attending leisure faculties has been non-availability of babysitting services. This is why it is necessary to develop special children-intended sections with flexible work schedule at the facilities above.

The leisure by elderly people is connected to the place of dwelling more closely as compared to other populations. The results of surveying in residential areas in a range of Ukrainian cities, conducted by the author, demonstrate that over fifty percent of retired people prefer recreation at the places located not remote to their housing.

According to sociological data, about two thirds of the adult population of this country have been inclined to spending of their leisure time at home, the trend that has its reasons. Such passive way of spending of leisure time by families results from «domestication of culture», accumulation of stagnant trends in the operations by the faculties of leisure, culture and sports, as well as due to the growth of well-being within some social groups.

For the problems of leisure time to be solved, it is not sufficient only to increase the number of culture or spots-intended faculties or to re-distribute them between cities on a different basis. The must is a development of a brand new environment to include multiple functions intended to promote active formation of comprehensively advanced, harmonic human personality.

Comprehensive approach to the leisure time problems – from one hand, as a form of human existence and, from the other hand, as actual problems of formation of typology for leisure facilities together with issues of space and architectural solutions of such facilities – stresses the importance of personal self-fulfillment and creative activities, and communication in all of its forms.

Keywords: leisure time, leisure, leisure facilities, communication, social groups, recreation, residential area.

Социологические аспекты свободного времени, как предпосылки формирования учреждений досуга

Вадим Куцевич

Аннотация. В статье освещается феномен свободного времени и его влияние на создание предпосылок формирования соответствующих учреждений досуга.

Ключевые слова: свободное время, досуг, общение, общественные отношения, социальные группы, организации обслуживания, жилые районы.

УДК 7.025.4:745

Mariia Dzhulai

candidate of chemical sciences,
assistant professor of artworks
restoration department at NAFAA

Theoretical and practical basics of the mordant dyeing for the restoration of museum textile

Annotation. This article launch theoretical and practical research round for union cataloging of dyeing formula textile museum pieces with plant adjective dyes. Part 1 is devoted to theoretical and practical basics of the textile dyeing with adjective dyes. The attempt of plant dyes usage for museum textile restoration is well substantiated.

Keywords: natural plant dyes, mordant rouge, adjective dyes, dyeing, textile, fabrics, restoration.

Formulation of the issue. During the renewal of museum textiles restorer often faces the need of fabric loss completion to provide the exhibit a good appearance. Such losses as a result of damage caused by insects, microorganisms, tissue destruction with air oxygen, ultraviolet light, etc. For strengthening the destroyed cloth after cleaning is dubbed with modern backing (depending on the material of the original the backing can be made of silk, wool, linen, cotton or viscose). For a better look the backing fabric is usually painted in a color close to the original. Textile goods requiring restoration usually have dull colors. However, using natural plant dyes in the painting can result in colors that are very close to the tone of the original. In addition, according to the principles of modern restoration, coloring of backing fabric with plant dyes is more preferable than with artificial ones.

Relevance of research. Until the second half of the nineteenth century, before the invention of cheap and easy to use aniline dyes, only plant dyes had been used. Bright industrial dyes have soon replaced soft shade plant dyes. However, this very plant dyes feature makes them appropriate for use in restoration work. Soft dyeing of fibrous materials for duplication and strengthening of museum textiles and loss supplement is a daily challenge for restorers of historical textiles. Natural dyes give a nice stable colors with a broad mix of soft shades, enabling the most accurate and complete exhibit restoration. Restoration work usually requires plenty of colors and shades but industrial dyes not always give such an opportunity. Therefore revival of forgotten technologies and using of natural plant dyes for coloring of various fibrous materials [1] is very important.

Relation of the author's contribution to important scientific and practical problems.

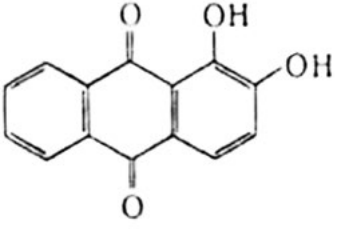
Latest research do not fully cover diversity of plants that can be used as plant dyes for museum textiles, providing a wide range of colors.

Analysis of recent research and published works. Painting with plant dyes was widely known since ancient times. Four thousand years BC China many dyes from plants and animals were used, such as sandalwood blue, red Kermes and Chinese green or Lokao. The first mention of painting and coloring technology and even recipes can be found in the work of the Greek historian Pliny's «Natural History», which is almost two thousand years old.

One of the oldest textile dyeing methods to produce resistant to wet treatments textiles is mordant dyeing, which means use of metal hydroxides to form chemical bond between cloth and dye. Thus, for centuries fabric painted in bright red color with a substance of the madder plant roots had been produced using aluminum hydroxide as a binder or «mordant».

It was proved that the main organic component of that plant dye is 1,2-dihydroxy-9,10-anthracenedione also known as alizarine [4]:

Mordant dyes are used for dyeing wool, cotton, silk and viscose. The chemistry of the dyeing process is quite complex: fiber is treated with a solution of metal salts in the presence of a weak alkali and wetting agent; at this conditions fiber and metal cation form complex compound due to chemically active peptide groups (wool, silk) or aldehyde and carbonyl groups of cellulose (cotton, viscose). Then reacts the dye, which also interacts with the metal cation and form on the fiber an insoluble complex salt (varnish) which absorbs certain wavelengths of visible light (400-800 nm), which leads to visual perception of a certain color. Salts of many metals, but most often of copper, aluminum, iron and chromium can be used as mordants. Mordant dyes usually contain acidic phenolic groups and electron-acceptor groups in the neighboring position, which perform the same function as a carbonyl group in Alizarin. Due to chelate structure of colored layer these chemically active groups can form stable complexes with metal cations. Dye structural formula: intra-complex compounds of alizarin in which the metal cation is located between fiber and dye. Most mordant dyes are exceptionally resistant to sunlight [2].



We know that on the territory of Ukraine cloth dyeing with plant dyes was particularly prevalent in Hutsulia [3]. Having no scientific knowledge, craftsmen and craftswomen used practical skills acquired by age-old experience. Woven items which were manufactured with dyed yarns are known since the XVIII–XIX centuries. Dyes are made from various plant materials, which

Podolia is rich for: bark and leaves of wild apple trees, stems, flowers and seeds of hypericum, green walnut husk, onion peels and many others. Craftsmen obtained the variety of shades in different ways: not only white, but gray and cream wool was used for coloring; there were also different methods of etching.Pickled cabbage brine, cucumbers, whey were used as mordants. The color is also fixed by spring water curing or sun bleaching. Thanks to that a wide range of shades of different colors was made.

Importance of the unsolved aspects of the general problem which are studied in the article. Despite the diversity of plant dyes [6] they are still little used in the restoration of museum textiles [7] where, as in other areas, direct dyes [8] are more common. This is primarily due to the lack of ready-made vegetable mordant dyes and as a result, the lack of sustainable textile color reproduction when using same recipes.

Novelty of the research. The aim of the cycle of studies that will consist of several interconnected stages, is an attempt to create a catalog of recipes of plant mordant dyes and their ordering by resulting color for intended use in restoration of museum textiles.

Methodological value of present work. By this time there were no reliable methods of plant mordant dyes manufacturing for textile museum with well producible and wide color range.

Presenting of the main substance. In this work practical methodology to be followed in the preparation and coloring of fibrous materials with plant dyes is summarized.

Water and chemicals used for coloring with plant dyes [5]:

1). Water. Natural water can have different degrees of hardness caused by the presence of different metal salts (calcium, magnesium, iron, manganese, copper and other).

Water quality can affect the stability and uniformity of color, dyes and ancillary materials consumption. Hard water contains metal salts that can interact with the dye, which may change the color tint of color. Therefore, water should be soft, use boiled water or rain (snow) water, you can also add soda ash, if it is required by the dyeing procedure.

2). Salts of metals - alum.

Salts of aluminum - potassium alum.

KAl(SO4) • 12H2O is used for etching, it provides bright, clean colors: yellow, lemon, light brown.

Salts of copper and chromium.

Copper sulfate (copper vitriol, blue vitriol) CuSO4 • 5H2O;

Potassium dichromate K2Cr2O7;

Sodium dichromate Na2Cr2O7.

Salts of copper and chromium are used for wool etching. They provide intensive bronze, old gold, mustard and brown colors.

Iron salts: iron sulfate (green vitriol) FeSO4 • 7H2O. Using it for wool etching results in gray, dark brown and walnut hue.

3). Plant row material.

This study deals with plants that grow within Ukraine only. But this restriction did not prevent from getting a wide range of colors from bright yellow to rich red, from gray to brown and green. Coloring chart comprises almost all colors of the spectrum except blue. We have not used for dyeing plants which have some kind of indigo, because it's fundamentally different way of painting – so-called vat dyeing.

Substances called pigments – are complex organic compounds, coloring substances of plants that are located in different plant parts. Natural plant dyes can be produced from roots or stems, bark or leaves, flowers or fruits. Chemical composition of plants to some extent depends on its age, place of cultivation, soil composition, weather conditions during the growing season and on harvesting season. Plants should be picked on a clear day, preferably in the morning, picked material should be free of accidental plants.

Flowers and aerial parts of plants should be picked during the flowering period. Yield of raw plant material after drying is 20–30%. Leaves are harvested in early summer. Yield of raw plant material in this case reaches 30–35%. The plant roots are harvested in the spring and autumn. Dug roots are washed and dried. Exit of raw plant materials varies from 20 to 60%. Fruits and berries should be harvested in dry weather in ripe or unripe condition, whichever is suitable for painting. The bark is harvested in late spring and early summer (April-May). During this period, the bark is easily separated from the trunk, and contains the largest amount of coloring agents. The bark of valuable wood species is gathered at lumbering areas (oak), wich yields in 40-50% of raw plant material.

The plants should be dried in dry shady place at 25–40 ° C. The shorter is drying period – the better coloring properties of plants are kept. The dried plants should have a natural shade of color, otherwise they are unsuitable for dyeing. Keep picked raw plant material in canvas bags or glassware. Keep dried plants no longer than one year: they lose their coloring properties during prolonged storage.

Many dye containing plants also have medicinal properties. This is due to the presence of alkaloids that are both dyes and medicines. Many of these plants can be bought at a pharmacy or herbalists. If the dye is a pharmacological agent, then use pharmacy packaging weighing 200 g. That is very convenient, because in pharmacology plants are harvested, dried and stored according to the standards. Therefore, stage of the plant material preparation does not affect painting result.

Preparation of dyeing solution: before making dyeing solution thoroughly grind the plant material? particles should be larger than 4–5 mm.

Coloring solution can be prepared by various methods.

1). Plant raw material is pre-soaked for a day in soft cold water. Then it is boiled in the same water within 15–20 minutes. Take 1-2 liters of water per 100 g of the raw material. Filter the broth in dyeing vessels. For full dye extraction boil plants another 15–20 minutes in 1–2 liters of water. Mix the first broth with the second to get ready coloring solution.

2). The plant raw material is soaked for a day in the soft cold water and boil in the same water for 1–2 hours; the hot broth is filtered through a sieve or cloth and cooled. For more intensive dye action the broth sometimes is let turn sour.

3). If the broth is made from fresh plant material, leaves, stems, roots, flowers, fruits, buds, bark or seeds are preliminary soaked a day long in a soft cold water (1–2 liters of water per 100 grams of plant material) and then are boiled in the same water for 15–20 minutes. The broth is filtered in a dyeing vessel. For complete extraction of dye the plants are boiled for another 15–20 minutes in 1–2 liters of water, which is mixed with the broth.

4). To make broth with fresh fruits a juice cooker can be used (elderberry, mountain ash, blueberries). The resulting juice is mixed with water at a ratio of 1: 2 or 1: 3 and the solution used for dyeing.

Prepared cloth is colored at a dyeing bath module of 50: 1 (mass ratio of coloring solution to the mass of cloth to be painted). The process takes place in a glass, earthenware or enameled vessel, under constant stirring with glass or wooden rod.

The brightest and most intense shades can be obtained by dyeing with dyes contained in fresh plants. But Ukrainian climate makes is possible only for five months a year. Therefore it is necessary to pick plants for their further use in advance. Store dried raw plant materials in shady place to retain the natural plant color. Wash plant roots before drying. The dried roots can be stored in a sealed container indoors or better in a dry place in living room.

Thoroughly clean textile materials (fiber, yarn, fabric, knitwear) to be colored to get even and fine shade after dyeing. Textile materials should not have any natural and technological impurities, systematic and random contamination, they should hydrophilic.

He presence of contaminants and impurities in the textile material would lead to unstable and uneven color. The easiest way to prepare a textile material for painting is washing. For washing of 1 kg of textile take about 1 piece of laundry soap, crush it and dissolve in a little volume of hot water. The washing solution is poured into warm water and whipped to a foam, then it could be used for textile washing, while it is slightly squeezed and turned. Do not wring the cloth out, as this could deform it or form folds, which cannot always stretch after painting. Chage soapy water 2–3 times. It should be warm because the hot water may turn the color darker. The use of synthetic detergents is undesirable, because they may change color tone, as our experiments showed. Cotton yarn or fabric undergoes coloring with plant dyes worse than woollen cloth, therefor it should be boiled in soap-soda solution for 1 hour before dyeing. To prepare the soap-soda solution completely dissolve 6–8 grams of soap in 1 liter of soft water, then add soda ash. During boiling the cloth should be completely covered by the solution (take 2–3 liters of solution per 100g of cloth).

After washing or boiling rinse the cloth twice or thrice in warm water, to remove the rests of soap, which would impede uniform coloring. Textile drying after washing or other preparatory procedures is not required. The cloth should be wet when it is immersed in a dye bath, immersing the dry cloth can lead to an uneven or spotty

color. If the cloth is dry, it is necessary soak it in water before dyeing. For all types of fibers soaking time is 10–15 minutes.

Etching (fixing) of plant dyes: most coloring substances contained in plants require etching with salts of different metals (mainly aluminum, copper, iron and chromium) for stronger bonding with textile fibers. Salts of these metals are well absorbed by textile fibers from aqueous solutions and during the dyeing process form solid colored compounds called varnishes on the fibers. Process of chemical bonding of metal salts with textile fibers during the coloring is called etching and those metal salts – mordants. Furthermore, mordants change colors and shades of colors, which makes it possible to get a wider range of colors in the same coloring solution. Etching makes the painted material considerably more stable to wet treatments and light

Using concentrated dye solution with fewer mordant amount will result in light shades, and with a larger amount of the mordant - dark ones. Adding more mordant to in a weak coloring broth will result in a darker color. If the resulted color is too dark the cloth should be boiled in soap-soda solution (5 g/l of soap and 1 g/l of soda) until the lighter shade is reached.

Prepare a 1% solution of metal salt (alum) or copper sulfate or iron vitriol or salts of chromium (in our case – potassium chromate K2CrO4) for etching.

Alum etching gives an opportunity to get light, clear shades of yellow and beige colors. Copper sulfate helps to get red, various shades of green and brown colors. Iron vitriol provides gray, grayish-brownish-green shades, and tartaric acid – beige and light brown ones.

There are 3 ways of etching:

1. Preliminary etching. Chemicals are dissolved in water. The solution is heated to 40 ° C, then wet washed material to color is put in and slowly brought to boil; boiled for 15–20 minutes with occasional stirring. After that cloth is removed and not wringed out, immersed in a cold solution of the dye, slowly brought to a boil and boiled for 45–60 minutes. After coloring the dye bath is cooled, the cloth removed and rinsed in warm water (40–45 °C), washed in soapy water and then rinsed with warm, then – with cold water again.

Mordant solution can be used for processing the next batch of cloth. To get a wide range of colors you can use mordant mixture or mixtures of dyes. However, this method consumes considerably more dye.

2. Simultaneous etching and dyeing. It is the most convenient and the most common way of dyeing. First fixing agents are dissolved in the dye bath under thorough stirring. The cloth is immersed in resulting solution, constantly turned, and the solution is brought to a boil and boiled for 45-60 minutes. Boiling should not be very intensive. Subsequently the cloth is rinsed with warm water, washed in soapy water and once again rinsed with warm and then with cold water .

3. Etching after dyeing. Cloth is treated in dye solution for 1 hour. After that the cloth is removed, the bath is cooled to 40–45 ° C, and a solution of acid or mordant is poured in. Then the clothed is immersed into the bath, gradually brought to boil and

boiled for 30 minutes. After the etching the cloth is removed, rinsed with warm water, washed in soapy water and repeatedly rinsed with warm and next with cold water.

Natural plant dyes, as mentioned above, can be used to paint wool, silk, cotton and linen. The best results in plant dyeing can be reached with wool and silk, far worse with cotton and especially linen fabrics. Thus, the etching is particularly important for dyeing of cotton and linen textiles. They should be boil longer (note that linen textiles are boiled for 3 hours), and then alkali (soda ash) should be added into the dyeing solution.

It is difficult to obtain saturated colors on cotton fabrics, but the tint can be intensified with more concentrated dyeing solution or in case of repeated dyeing procedure. For this material is not rinsed after dyeing but just dried, then dyed in the same solution. This sequence can be repeated few times to reach the desired shade.

There was already published some information about other fixing agents for plant dyes, such as salt, vinegar, sauerkraut brine , cucumbers brine, alkaline solution of birch ash.

To prepare an alkali from birch ash take a large amount of ash and a small amount of boiling water (100: 1) and stir. After the water is cooled, ready clear alkali solution is poured into another bowl. There is also a number of folk ways of etching: steam etching; steaming in the oven, when wet painted cloth is wrapped in burlap and kept warm in oven; bright shades can be fixed by bleaching of the wet dyed cloth in the sun.

If the paint is badly stuck, the cloth can be additionally rinsed in hot strong juniper berries decoction [7].

Below you can find a list of plants used for dyeing in this research: oak (bark, acorns), Rubia Tinctorum (roots) chelidonium (leaves), alder (bark, leaves, aments), wormwood (whole dried plants), tansy (leaves, roots), horse chestnut (husk inflorescence), stinging nettle (fresh or dried stems and leaves), walnut (leaves, green husks), onionskin normal and blue, Japanese Sophora (flowers), peppermint (leaves), thyme (leaves) and many others.

Conclusions. As a result of this work, a large map of mordant dyes was arranged, which has been successfully used in the restoration workshop of the National Museum of History of Ukraine. Painting showed good lightfastness during museum exhibition, derived color palette complies with restoration tasks.

Students of the restoration works of sculpture and decorative art branch have been taught during the present study, which would facilitate their future individual work with historical textiles.

Prospects for the use of the research results. In addition, mordant dyeing can be used in different design applications, especially those requiring ethnographic color recreation.

Soft and wide range of dyes derived during this work makes them appropriate for further study and use in restoration, where exhibits are unique and do not require any large amount of the dye, but soft shades and light stability of colors is needed.

1. *Семак Зоя Миколаївна*. Фарбування текстильних матеріалів рослинними барвника-

ми. / Зоя Миколаївна Семак, Богдан Богданович Семак — Львів : Світ, 2005. — С. 336.
2. *Робертс Джон.* Основы органической химии. Т. 2., Пер. с англ., / Робертс Джон, Касерио Марджори. — М. : Мир, 1987. — 888 с.
3. *Арсенич П. І.* Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження / Петро Іванович Арсенич, Марта Іванівна Базак, Зоряна Євгеніївна Болтарович та ін. — К. : Наук. думка, 1987. — С. 470.
4. *Кнунянц Иван Людвигович и др.* Химическая энциклопедия. Т. 1. Иван Людвигович. — М. : Советская энциклопедия, 1988. — С. 820.
5. *Глинка Н. Л.* Общая химия / Николай Леонидович Глинка. — Л. : Химия, 1980. — С. 720.
6. *Семак Б. Б.* Асортимент і властивості рослинних барвників / Вісн. Львів. комерційної академії. Т. 1./ Богдан Богданович Семак. — Львів, 1997. — С. 291–297.
7. *Мінжуліна Тетяна Володимирівна.* Дослідження й реставрація музейного текстилю / Тетяна Володимирівна Мінжуліна. — К. : Рада, 2005. — С. 175.
8. *Елкина А. К.* Крашение дублировочних материалов естественными органическими красителями / Художественное наследие : хранение, исследование, реставрация. — Вып. 6 (36). — М. : ВШИР, 1980. — С. 95–111.

Теоретичні та практичні засади протравного фарбування тканин при реставрації музейного текстилю

Марія Джулай

Анотація. Ця стаття є результатом теоретичних і практичних досліджень, пов'язаних зі спробою створення каталогу рецептур протравних рослинних барвників та систематизації їх за кольорами фарбування для цільового використання під час реставрації музейного текстилю. У статті розглянуто теоретичні засади протравного фарбування, наведено узагальнені практичні методики, яких слід дотримуватись вподовж всього процесу фарбування, обґрунтована доцільність спроби використання рослинних барвників при реставрації історичного текстилю.

Ключові слова: рослинні барвники, протрава для фарбування, протравні барвники, фарбування, текстиль, тканини, реставрація.

Теоретические и практические основы протравного крашения тканей при реставрации музейного текстиля

Мария Джулай

Аннотация. Эта статья является результатом теоретических и практических исследований, связанных с попыткой создания каталога рецептов протравних растительных красителей и систематизации их по цвету выкрасок для использования в реставрации музейных тканей. В статье рассмотрены теоретические основы протравного крашения, приведены усредненные практические методики, которых необходимо придерживаться во время всего процесса крашения, обоснована целесообразность использования натуральних красителей при реставрации древнего текстиля.

Ключевые слова: растительные красители, протрава для крашения, протравные красители, крашение, текстиль, ткани, реставрация.

УДК 621.828

Леонід Дмитрієв
кандидат технічних наук,
кафедра архітектурних конструкцій НАОМА

Одношарові шарнірно-стрижневі моделі тонких пластинок в архітектурному проектуванні

Анотація. Описано шарнірно-стрижневу систему як об'єкт будівельної механіки та як альтернативу загальноприйнятим засобам для числового аналізу напружено-деформованого стану тонких пластинок – об'єктів теорії пружності. Система рівнянь методу деформацій пропонованої моделі збігається із системою рівнянь методу скінченних різниць.

Ключові слова: числовий аналіз, тонка пластина, шарнірно-стрижнева система, попередній натяг, алгоритм програми.

Аналіз напружено-деформованого стану тонких пластинок – одне із завдань, які часто зустрічаються у процесі проектування сучасних споруд. Простота алгоритму числового аналізу і простота архітектури відповідних програм істотно залежать від вибору вихідних моделей цих об'єктів теорії пружності. Передбачається, що об'єкти будівельної механіки – напружені шарнірно-стрижневі системи – як найпростіші дискретні моделі тонких пластин сприяють досягненню визначених цілей.

Розв'язок диференціального рівняння, що задовольняє граничні умови, здійснювався у вигляді ступеневих або тригонометричних рядів [1, 2].

В даний час поширені числові методи [3], зокрема такі, як методи скінченних різниць і методи скінченних елементів. Алгоритми та система зовнішніх даних програм, що реалізують ці методи, характеризуються певними структурними та змістовими складнощами, і потребують від користувача спеціальних знань і навичок, для усвідомленого моделювання об'єктів проектування і для інтерпретації результатів аналізу.

Методи стрижневих апроксимацій [4], передбачають інженерний підхід до проблеми. Безперервне середовище пластини моделюється певною стрижневою системою, однак задовільно обгрунтована оцінка точності результатів, при цьому як правило, відсутня.

У статті наведено результати альтернативного методу стрижневих апроксимацій. За єдиний елемент прийнято нестиснутий попередньонапружений стрижень, шарнірно закріплений у вузлах. Усі стрижні розташовуються в одній площині.

Нижче описуються моделі для задач згину пластини та плоского напруженого стану.

Кожна модель тонкої пластини являє собою одношарову шарнірно-стрижневу систему, основними елементами якої є попередньонапружений шарнірний ланцюжок стрижнів.

Для початку розглянемо **шарнірно-стрижневу модель прямолінійного стрижня** .

Математична модель згину:

$$\frac{d^4w}{dx^4} = \frac{q}{EI}, \quad M(x) = EI \cdot \frac{d^2w}{dx^2}, \quad Q(x) = \frac{dM}{dx},$$

де *w (x)* – функція прогинів;

M (x) – функція згинальних моментів;

Q (x) – функція перерізувальних сил;

q (x) – поперечне навантаження.

Відповідні скінченні різницеві вирази:

$$\frac{\Delta^4 w}{\Delta x^4} = \frac{q_{(i)}}{EI}, \quad M(x) = EI \cdot \frac{\Delta^2 w}{\Delta x^2}, \quad Q(x) = \frac{\Delta M}{\Delta x}, \quad \Delta x = \text{const},$$

де, наприклад, для послідовності вузлів {0 1 2 3 4 5 6 7 8} і вузла ?:

$$\Delta^4 w_{(2)} = +1 \cdot w_{(0)} - 4 \cdot w_{(1)} + 6 \cdot w_{(2)} - 4 \cdot w_{(3)} + 1 \cdot w_{(4)};$$

$$\Delta^2 w_{(0)} = -1 \cdot w_{(1)} + 2 \cdot w_{(2)} - 1 \cdot w_{(3)}, \quad \Delta M_{(2)} = -M_{(2)} + M_{(1)}.$$

Шарнірно-стрижнева модель згинаного стрижня (див. іл. 1) складається з множини шарнірних вузлів (відстань між вузлами = 1 · Δx), одного попередньо розтягнутого ланцюжка стрижнів (сила попереднього розтягування = +4 · H, крок вузлів = 1 · Δx) і двох попередньо стиснутих ланцюжків стрижнів (сила попереднього стиску = - 2 · H; крок вузлів = 2 Δx); *H = EI)*.

Тепер розглянемо тонку пластину.

Математична модель згину тонкої пластини:

$$\frac{\partial^4 w}{\partial x^4} + 2 \cdot \frac{\partial^4 w}{\partial x^2 \partial y^2} + \frac{\partial^4 w}{\partial y^4} = \frac{q}{D},$$

$$M_x = D \left((\partial^2 w)/(\partial x^2) + \mu \, (\partial^2 w)/(\partial y^2) \right);$$

$$M_y = D \left((\partial^2 w)/(\partial y^2) + \mu \, (\partial^2 w)/(\partial x^2) \right),$$

$$M_{xy} = D(1-\mu)\frac{\partial^2 w}{\partial x \partial y}, \quad D = \frac{E h^3}{12\left(1-\mu^2\right)},$$

де *h* – товщина пластини,

w (x, y) – функція прогинів.

Відповідні скінченні різницеві вирази:

$$\frac{\Delta^4 w}{\Delta x^4} + \frac{\Delta^4 w}{\Delta y^4} + 2 \cdot \frac{\Delta^4 w}{\Delta x^2 \cdot \Delta y^2} = \frac{q_{(i,j)}}{D};$$

$$M_x = D \cdot \left(\frac{\Delta^2 w}{\Delta x^2} + \mu \cdot \frac{\Delta^2 w}{\Delta y^2} \right);$$

$$M_y = D \cdot \left(\frac{\Delta^2 w}{\Delta y^2} + \mu \cdot \frac{\Delta^2 w}{\Delta x^2} \right);$$

$$M_{xy} = D \cdot (1 - \mu) \ ;$$

x = const. y = const. ;

де, наприклад, для сітки 9 × 9 множини вузлів {0 1 2 3 4 5 6 7 8. . . 42 43 44 45 46 47 48} і для вузла 16 (див. іл. 2, 3):

$$\frac{\Delta^4 w_{(16)}}{\Delta x^4} = (+ 1 \cdot w_{(14)} - 4 \cdot w_{(15)} + 6 \cdot w_{(16)} - 4 \cdot w_{(17)} + +1 \cdot w_{(18)}) \div \Delta x^4;$$

$$\frac{\Delta^4 w_{(16)}}{\Delta y^4} = (+ 1 \cdot w_{\downarrow}((- 4 \cdot w_{(9)} + 6 \cdot w_{(16)} - 4 \cdot w_{(23)} + +1 \cdot w_{\downarrow}((31))) \div \square \Delta y \square^{\uparrow} 4 \ ,$$

$$\frac{\Delta^4 w}{\Delta x^2 \cdot \Delta y^2} = (+ 2 \cdot w_{(8)} - 4 \cdot w_{(9)} + 2 \cdot w_{(10)} ;$$

$$- 4 \cdot w_{(15)} + 8 \cdot w_{(16)} + 2 \cdot w_{(17)+} + 2 \cdot w_{(22)} - - 4 \cdot w_{\downarrow}((23)) + 2 \cdot w_{\downarrow}((24))) \div \square \Delta x \square \uparrow 2 \cdot \square \Delta y \square^{\uparrow} 2.$$

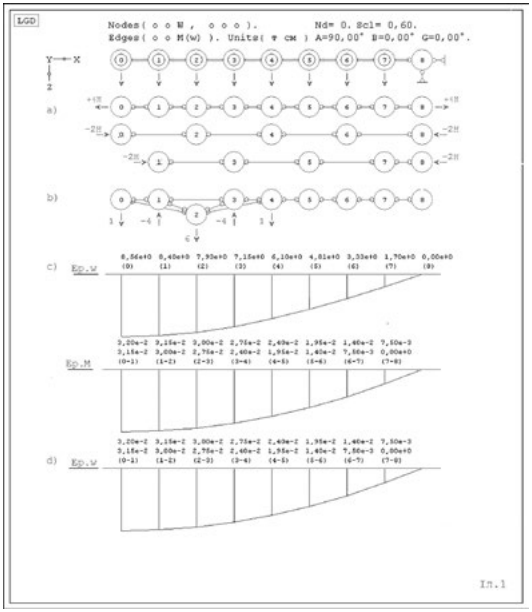
Запропонована модель дозволяє розв'язувати бігармонічні рівняння для багатьох випадків граничних умов засобами програм аналізу шарнірно-стрижневих систем, зокрема, для плоскої задачі теорії пружності (див. іл. 4).

Насамкінець розглянемо **плоску задачу теорії пружності у переміщеннях**:

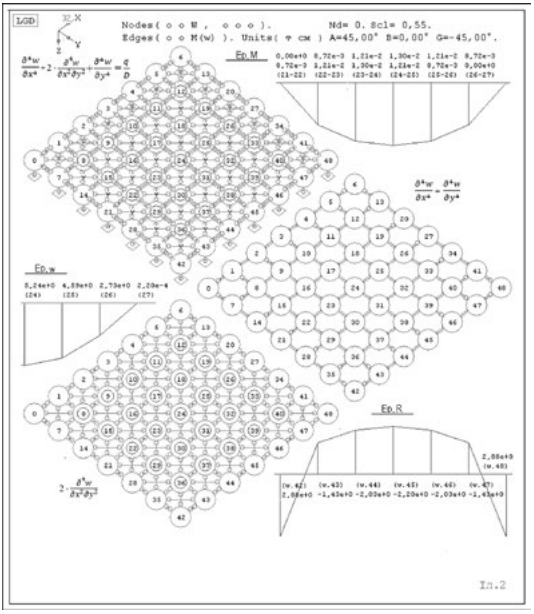
$$\frac{\partial^2 v}{\partial x^2} + \frac{(1-\mu)}{2} \frac{\partial^2 v}{\partial y^2} + \frac{(1+\mu)}{2} \frac{\partial^2 u}{\partial x \partial y} + \frac{(1-\mu^2)}{E} X = 0;$$

$$\frac{\partial^2 v}{\partial y^2} + \frac{(1-\mu)}{2} \frac{\partial^2 v}{\partial x^2} + \frac{(1+\mu)}{2} \frac{\partial^2 u}{\partial x \partial y} + \frac{(1-\mu^2)}{E} Y = 0;$$

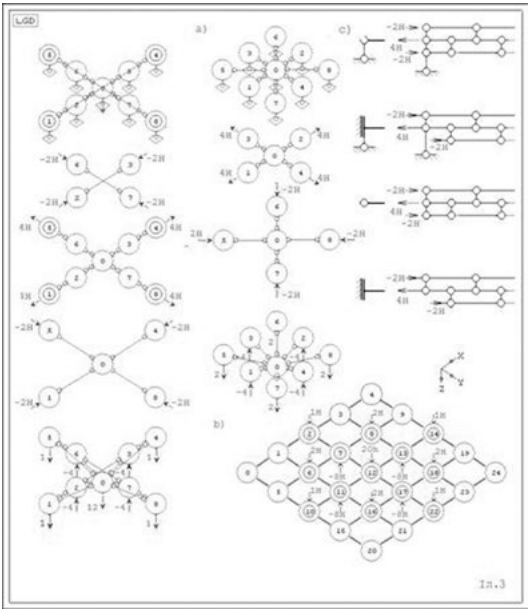
де $u(x, y)$ і $v(x, y)$ – переміщення, X і Y – об'ємні сили.



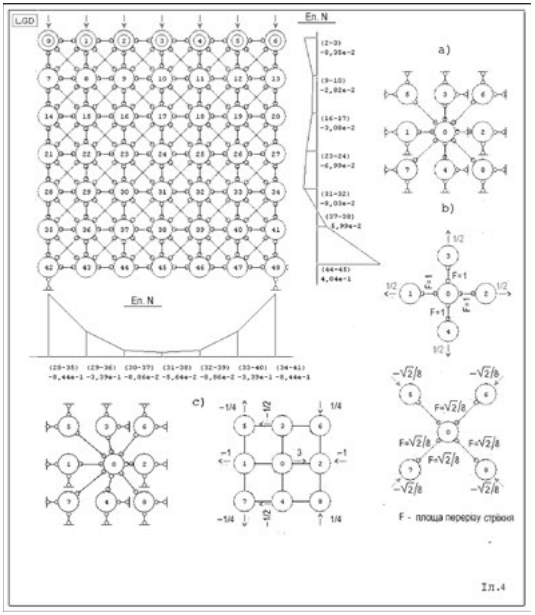
Іл. 1: a – схеми елементарних структур моделі;
b – схеми операторів;
c – епюри прогинів, моментів;
d – точна епюра прогинів стержня (для порівняння)



Іл. 2. Основні структури моделі



Іл. 3: a – елементи операторів;
b – схеми операторів;
c – граничні структури моделі



Іл. 4. Основні схеми
шарнірно-стрижневої моделі:
a – елементи операторів;
b – схеми операторів

На іл. 1–4 наведено результати роботи програми, призначеної для реалізації вищеописаної моделі тонкої пластини.

Висновки. У статті описано нову розрахункову модель для визначення напружено-деформованого стану тонких пластин при поперечному згині і при розтягу. В основу моделі покладено стержньову апроксимацію – суцільну пластину замінено шарнірно-стрижневою системою.

Запропонована автором статті модель дозволяє спростити розрахунки порівняно з іншими відомими моделями і може бути застосована при проектуванні міжповерхових перекриттів та несучих стін у цивільних і промислових спорудах.

1. *Тимошенко С. П.* Пластинки и оболочки : пер. с англ. / С. П. Тимошенко, С. Войновский-Кригер. – Изд. 2-е, стер. – М. : Наука, 1966. – 636 с.
2. *Доннелл Л. Г.* Балки, пластины и оболочки : пер. с англ. / Л. Г. Доннелл. – М. : Наука, 1976. –568 с.
3. *Щербо А. Г.* Основы теории упругости и пластичности / А. Г. Щербо – Новополоцк : ПГУ, 2008. – 240 с.
4. *Котляревский В. А.* Безопасность резервуаров и трубопроводов / В. А. Котляревский, А. А. Шаталов, Х. М. Ханухов. – М. : Экономика и информатика, – 2000. – 555 с.

Single-layer hinged-rod model of thin plates in architectural design thin plates in architectural design

Leonid Dmytriev

Annotation. Hinged bar system is described as an object of structural mechanics and as an alternative to the conventional means for the numerical analysis of the stress strain state of thin plates, objects theory of elasticity. The system of equations of deformations for the proposed model coincides with the system of equations of finite difference method.

Keywords: numerical analysis, thin plate, hinged bar system, pre-tension, the program algorithm.

Analysis of stress-strain state of thin plates is one of the problems that are often found in the designing of modern buildings.

The simplicity of the algorithm of numerical analysis and convenience architecture of corresponding software essentially depend on the choice of the original models of these objects of the theory of elasticity.

It is expected that modeling of thin plates with by the simplest objects of structural mechanics namely – with by the system of hinged rods, will contribute to achieving these goals.

The solution of the differential equation that satisfies the boundary conditions – it had been reached with by a power series or trigonometric series.

Currently, apply common numerical methods, in particular, a methods of finite differences, finite elements and other.

Algorithms and the system of external data of programs, implementing these

methods are characterized by specific difficulties, require special knowledge and skills for the conscious design and simulation facilities for interpreting numerical results .

Approximate method of replacing the plate by system of beams provides an engineering approach to the problem.

Continuous medium of plate is modeled by discrete by medium of grid of beams.

However satisfactory evaluation accuracy results usually absent.

The following describes a model for tasks plate bending and plane stress.

Each model of the a thin plates is a system of hinged rods, whose main elements are pre-stressed chains of a hinge rods.

Let consider the bend beam.

Mathematical model of the bending:

$$\frac{d^4w}{dx^4} = \frac{q}{EI}, \quad M(x) = EI \cdot \frac{d^2w}{dx^2}, \quad Q(x) = \frac{dM}{dx},$$

where w (x) – the function of deflections;

M (x) – the function of bending moments;

Q (x) – a function of shear forces;

q (x) – a function of the lateral load.

The corresponding finite-difference expression:

$$\frac{\Delta^4 w}{\Delta x^4} = \frac{q_{(i)}}{EI}, \quad M(x) = EI \cdot \frac{\Delta^2 w}{\Delta x^2}, \quad Q(x) = \frac{\Delta M}{\Delta x}, \quad \Delta x = \text{const},$$

where, for example, for a sequence of nodes

{0 1 2 3 4 5 6 7 8} and for deflection of :

$$\Delta^4 w_{(2)} = +1 \cdot w_{(0)} - 4 \cdot w_{(1)} + 6 \cdot w_{(2)} - 4 \cdot w_{(3)} + 1 \cdot w_{(4)};$$

$$\Delta^2 w_{(0)} = -1 \cdot w_{(1)} + 2 \cdot w_{(2)} - 1 \cdot w_{(3)}, \quad \Delta M_{(2)} = -M_{(2)} + M_{(1)}.$$

(Il. 1).

Model consists of a set of hinge joints (distance between nodes = $1 \cdot x$),

Model consists of a chain of pre-stretched rods (step of nodes = $1 \cdot x$), (force of pre-stretch = +4·H) and

of two chains pre-compressed rods (step nodes = $2 \cdot x$, force = - 2·H);(H = EI).

These chains are shifted by a one step (x) relative to each otherand form a

sequence of nodes with the step (x)

Model consists of a set of hinge joints (distance between nodes = 1 · x),

Mathematical model of bending a thin plate:

$$\frac{\partial^4 w}{\partial x^4} + 2 \cdot \frac{\partial^4 w}{\partial x^2 \partial y^2} + \frac{\partial^4 w}{\partial y^4} = \frac{q}{D},$$

$$M_{\downarrow} x = D\,(\,(\partial^{\uparrow} 2\, w)/(\partial x^{\uparrow} 2\,) + \mu\ (\partial^{\uparrow} 2\, w)/(\partial y^{\uparrow} 2\,));$$

$$M_{\downarrow} y = D\,(\,(\partial^{\uparrow} 2\, w)/(\partial y^{\uparrow} 2\,) + \mu\ (\partial^{\uparrow} 2\, w)/(\partial x^{\uparrow} 2\,)),$$

$$M_{xy} = D(1 - \mu)\frac{\partial^2 w}{\partial x \partial y}, \quad D = \frac{E h^3}{12\,(1 - \mu^2)}$$

where h – the thickness of the plate,

w(x, y) – a function of deflection.

The corresponding finite-difference expression:

$$\frac{\Delta^4 w}{\Delta x^4} + \frac{\Delta^4 w}{\Delta y^4} + 2 \cdot \frac{\Delta^4 w}{\Delta x^2 \cdot \Delta y^2} = \frac{q_{(i,j)}}{D};$$

$$M_x = \mathrm{D} \cdot (\ \frac{\Delta^2 w}{\Delta x^2} + \mu \cdot \frac{\Delta^2 w}{\Delta y^2}\ );$$

$$M_y = \mathrm{D} \cdot (\ \frac{\Delta^2 w}{\Delta y^2} + \mu \cdot \frac{\Delta^2 w}{\Delta x^2}\ );$$

$$M_{xy} = \mathrm{D} \cdot (1 - \mu);$$

$x = \text{const}.\ y = \text{const}.$;

where, for example, a 9 9 grid plurality of nodes

{0 1 2 3 4 5 6 7 8 ... 42 43 44 45 46 47 4 8}, the node 16:

$$\frac{\Delta^4 w_{(16)}}{\Delta x^4} = (+1 \cdot w_{(14)} - 4 \cdot w_{(15)} + 6 \cdot w_{(16)} - 4 \cdot w_{(17)} + +1 \cdot w_{(18)}) \div \Delta x^4;$$

$$\frac{\Delta^4 w_{(16)}}{\Delta y^4} = (+1 \cdot w_{\downarrow}((-4 \cdot w_{(9)} + 6 \cdot w_{(16)} - 4 \cdot w_{(23)} + +1 \cdot w_{\downarrow}((31))) \div \square \Delta y \square^{\uparrow} 4,$$

$$\frac{\Delta^4 w}{\Delta x^2 \cdot \Delta y^2} = (+2 \cdot w_{(8)} - 4 \cdot w_{(9)} + 2 \cdot w_{(10)}; - 4 \cdot w_{(15)} + 8 \cdot w_{(16)} + 2 \cdot w_{(17)+} + 2 \cdot w_{(22)} - - 4 \cdot w_{\downarrow}((23)) + 2 \cdot w_{\downarrow}((24)))) \div \square \Delta x \square^{\uparrow} 2 \cdot \square \Delta y \square^{\uparrow} 2.$$

The proposed model allows to solve biharmonic equation in many cases of boundary conditions by means of analysis programs hinged-rod systems, in particular, for the plane problem of elasticity theory.

The article describes the calculation model to determine the stress-strain state of thin plates in transverse bending and stretching. The model is based on a core approximation – is replacing by a thin plate by a system of hinge rods

The model simplifies the calculations compared with other known models and can be used in the design of intermediate floors and load-bearing walls in the civil and industrial constructions.

Finally, consider the plane problem of elasticity in displacements.

Mathematical model of plane problem of elasticity:

$$\frac{\partial^2 v}{\partial x^2}+\frac{(1-\mu)}{2}\frac{\partial^2 v}{\partial y^2}+\frac{(1+\mu)}{2}\frac{\partial^2 u}{\partial x\partial y}+\frac{(1-\mu^2)}{E}X=0;$$

$$\frac{\partial^2 v}{\partial y^2}+\frac{(1-\mu)}{2}\frac{\partial^2 v}{\partial x^2}+\frac{(1+\mu)}{2}\frac{\partial^2 u}{\partial x\partial y}+\frac{(1-\mu^2)}{E}Y=0;$$

where u(x, y) and v(x, y) – deflections; X and Y – dimensional effect.

The corresponding finite-difference expression:

Δ2u/Δx2 +(1-μ)Δ2v/2Δy2 +(1-μ)Δ2v/2ΔxΔy +(1-μ2)/E = 0

Δ2v/Δx2 +(1-μ)Δ2u/2Δy2 +(1-μ)Δ2u/2ΔxΔy +(1-μ2)/E = 0

(Il. 1–4) The illustrations are the work programs designed to implement the above model thin plate.

Key words: numerical analysis, thin plate, hinged bar system, pre-tension, the program algorithm.

Однослойные шарнирно-стержневые модели тонких пластинок в архиректурном проектировании

Леонид Дмитриев

Аннотация. Описывается шарнирно-стержневая система как объект строительной механики и как альтернатива общепринятым средствам для числового анализа напряженно-деформированного состояния тонких пластинок — объектов теории упругости. Система уравнений метода деформаций предлагаемой модели совпадает с системой уравнений метода конечных разностей.

Ключевые слова: числовой анализ, тонкая пластинка, шарнирно-стержневая система, предварительное натяжение, алгоритм программы.

УДК .692

Наталія Трофимович
доцент кафедри архітектурних конструкцій НАОМА,
кандидат технічних наук,
старший науковий співробітник,
член-кореспондент Академії будівництва України

Архітектурні рішення та гармонічний вибір конструктивних систем

Анотація. На підставі аналізу сучасного досвіду цивільного будівництва та фахової літератури запропонований порядок обрання оптимальної конструктивної системи для проектування житлових і громадських будинків.

Ключові слова: будинок, споруда, конструктивна система, каркас, балка, арка, рама, купол.

Постановка проблеми. У студентів архітектурного факультету НАОМА в процесі формування об'ємно-типологічного рішення будинків та споруд виникають певні труднощі щодо раціонального та послідовного підбору матеріалу та конструкцій. Під час роботи над клаузурою та ескізом головним завданням є створення архітектурно-художнього образу, що вирішує проблеми призначення приміщень та раціонального використання простору майбутньої споруди. Аби втілити проект в реальне проектування, необхідно, виходячи з аналізу архітектурного рішення будинку або споруди, знайти оптимальну конструктивну форму з урахуванням відомих впливів, матеріалів, призначення будівлі або споруди. Особливість такого пошуку — це багатоваріантність рішень, які можуть бути отримані.

Актуальність дослідження. Будь-яка конструкція або конструктивна система повинні забезпечувати комплекс експлуатаційних якостей і відповідну несучу здатність та стійкість, а огороджувальні конструкції — відповідати визначеним вимогам теплозахисту.

Першочерговим завданням проектування є компоновка будівель та споруд, а саме, процес розробки конструктивної схеми будівлі з обгрунтуванням розмірів головних конструктивних елементів відповідно до обраної схеми (каркасної, безкаркасної, з неповним каркасом або комбінованої) [1–8].

Новизна наукового дослідження. Автором пропонується наступний порядок утворення конструктивної системи будівлі [9, 10]:

— визначення внутрішніх (за необхідності — зовнішніх) габаритів будівлі, виходячи з архітектурно-типологічних рішень;

— розміщення деформаційних, температурних та температурно-деформаційних швів;

— вибір головної несучої системи;

— визначення кроку несучих систем;

— обрання виду покриття та покрівлі;

— розробка планувальної схеми покриття в межах між сусідніми головними несучими системами;

— визначення головних габаритних розмірів елементів несучої системи;

— обрання схеми стінового огородження (з урахуванням стінового каркасу або без нього), відповідно до теплозахисних властивостей стінового матеріалу в ув'язці з кліматичними умовами проекту;

— забезпечення геометричної незмінності конструктивної системи шляхом розстановки в'язів жорсткості, як у межах покриття і перекриття, так і в стінах та між опорами.

Якщо ескізно розробляти вузли примикання елементів один до одного, можна здійснити оцінювання у першому наближенні розмірів та форми перерізу елементів і деталей з конструктивних міркувань.

Виклад основного матеріалу. Плани будівель можуть бути прямокутні, багатокутні, колові та овальні. Іноді план може складатися з окремих фігур прямокутних, багатокутних, з напівколами по кінцях та інших форм окреслення. Це потребує і відповідного варіанту покриттів.

Як правило, в будівлях з прямокутними планами визначається вісь, що йде вздовж довгої сторони, а за наявності прорізу — перпендикулярно до останнього.

Стосовно осі будівлі можливі три види планування: поперечний, поздовжньо-поперечний, поздовжній.

На коловому та овальному плані можливе радіальне планування у комбінаціях із вищезгаданими.

Для перекриття великих прогонів можуть застосовуватися різноманітні несучі системи, які утворюються на підставі одного з двох принципів — концентрації матеріалу або багатозв'язності.

У першому випадку утворюються пласкі несучі системи, де сконцентрована головна маса матеріалу. Вони являють собою жорсткі диски, розташовані у вертикальних площинах та зв'язані за допомогою системи в'язів у покриття. До пласких несучих систем віднесено: балкові (по суті безрозпірні), рамні, консольно-рамні, аркові, комбіновані, пласкі висячі та вантові.

У другому випадку, при реалізації принципу багатозв'язності, матеріал розподіляється по всій поверхні покриття, яке працює як єдина просторова система. При цьому несучі конструкції виконують роль також і огороджуючих конструкцій. До просторових несучих систем належать: купольні, висячі, оболонки та складки, структурні, мембранні.

Таким чином, при проектуванні великопрогонових покриттів та перекриттів будівель і споруд конструктивні системи поділяються на такі, що складаються з жорстких несучих елементів, і такі, в яких головними несучими елементами слугують гнучкі сталеві ванти або мембрани, що розтягнуті.

На іл. 1–7 показано деякі цивільні об'єкти у стадії будівництва та завершення будівельно-монтажних робіт.



Іл. 1. Присадибний будинок з поздовжніми та поперечними несучими стінами



Іл. 2. Багатоповерховий будинок із поздовжніми та поперечними несучими стінами з цегли

Для присадибного будівництва використовуються системи з поздовжніми або поперечними чи поздовжньо-поперечними несучими стінами, для яких можливе застосування усіх видів планувальних схем. При цьому жорсткість та геометричну незмінність забезпечують, крім зовнішніх, також і внутрішні стіни.

У разі зведення багатоповерхових будівель або споруд треба забезпечити сприйняття усіх зовнішніх навантажень і впливів несучими системами та передачу їх на фундаменти. Для цього найбільше підходять каркасні або змішані конструктивні системи [1].

На іл.2 показано багатоповерховий будинок із поздовжніми та поперечними несучими стінами з цегли та з елементами залізобетонного каркасу. Такі будівлі повинні мати певне симетричне рішення у плані, щоб забезпечити несучу здатність та міцність в обох напрямках від вітрових навантажень.

Каркаси повинні забезпечувати сприйняття значних вертикальних та горизонтальних навантажень (інколи не одну тисячу тон), забезпечувати необхідну міцність, стійкість, високі експлуатаційні якості будівлі, належний рівень індустріалізації в умовах спорудження на затиснених будівельних майданчиках великих міст.

Каркасні конструктивні системи складаються з колон, ригелів, балок перекриттів, в‘язів або діафрагм жорсткості. Колони з ригелями сприймають вертикальні та горизонтальні навантаження, в’язі або діафрагми повинні забезпечувати геометричну незмінність конструктивної системи у горизонтальному напрямку [1–8].



Іл. 3. Малоповерховий каркасний житловий будинок у процесі спорудження



Іл. 4. Житловий багатоповерховий будинок у процесі спорудження

Каркасні системи поділяються на в'язьові, рамні, рамно-в'язьові, каркасно-стовбурні (з жорстким ядром), коробчасті та коробчасто-стовбурні, каркасні із зовнішніми в'язьовими фермами.

На іл. 3–6 показано різні види каркасних споруд із застосуванням монолітного залізобетону.



Іл. 5. Будинок підвищеної поверховості на стадії завершення будівельно-монтажних робіт



Іл. 6. Будинок з аркою з монолітним залізобетонним каркасом на стадії завершення будівельно-монтажних робіт



Іл. 7. Металевий купол, що перекриває площу

Як засвідчує аналіз різних конструктивних систем, можна поєднати різноманітні матеріали у несучих конструкціях з метою зменшення витрат їх та збереження образу майбутньої будівлі. При цьому слід враховувати особливості і характеристики матеріалів. Наприклад, залізобетон непогано працює на стискання, стискання з вигином та вигин; армоцемент — на розтягування з вигином; метал — на розтягування, стискання, стискання та розтягування з вигином та вигин; деревина — на стискання, стискання з вигином, вигин; дерево добре працює також у поєднанні з металом — дерево на стискання, стискання з вигином, а метал працює на розтягування. Знання цих властивостей дозволяє раціонально поєднувати перелічені матеріали для великих прогонів та значних навантажень. Для будівель підвищеної поверховості та хмарочосів можна застосовувати як металеві, так і залізобетонні або, що значно краще, сталево-залізобетонні каркасні системи.

На іл. 7 показано оптимальне використання металу при формуванні конструкцій купола.

Зауважимо, що численні теоретично-експериментальні дослідження доводять, що для споруд заввишки понад 30 поверхів економічно обґрунтованими є металеві каркаси з відповідним підсиленням залізобетонними конструкціями та протипожежним захистом. Але останні трагедії та аварії на будівництві схиляють проектувальників все ж до застосування у багатоповерхівках міцних залізобетонних каркасів, що мають високий ступінь вогнестійкості [1, 7].

Під час розробок конструктивної схеми доцільно, по можливості, підтвердити пропоновані системи несучих конструкцій розрахунковими схемами за окремими функціональними блоками об'єкту проектування, моделюючи граничні умови в місцях поєднання систем. Це дозволить уникнути помилок при конструюванні та спорудженні об'єктів.

Висновок. Подальше застосування пропонованих автором результатів досліджень дає можливість методично обґрунтувати обрання конструктивних систем, згідно з архітектурним рішенням споруд. При цьому можливо врахувати більшість зовнішніх впливів та обрати найкращий матеріал для несучих конструкцій відповідно до типології будівель і споруд.

1. *Байков Виталий Николаевич.* Железобетонные конструкции: общий курс: учеб. для студ. вузов / В. Н Байков, Э. Е. Сигалов. — изд. 3-е испр. — М. : Стройиздат, 1978. — с. 787.
2. Проектирование металлических конструкций большепролетных покрытий: учеб. пособие / В. В. Бирюлев, А. В. Сильвестров, В. С. Бессонов, И. И. Крылов. — Новосибирск : НИСИ им. В. В. Куйбышева, 1979. — с. 82.
3. *Гринь И. М.* Строительные конструкции из дерева и синтетических материалов. Проектирование и расчет : учеб. пособие для вузов, изд. 2-е переработ. и дополнен. — К. : Вища школа, 1979. — с. 272.
4. *Жербин М. М.* Применение металлических конструкций в гражданских, общественных и производственных зданиях : конспект лекций для студ. вузов. — К. : КИСИ, 1982. — с. 68.
5. *Клименко В. З.* Проектування дерев'яних конструкцій : навч. посіб. для студ. ВНЗ. — К. : ІСДО, 2000. — с. 120.
6. Легкие металлические строительные конструкции : труды семинара 17–18 окт. 1978 г., Свердловск /отв. ред. Б. А.Сперанский. — Свердловск : НТО стройиндустрии, Полиграфист, 1975. — с. 220.
7. Монолитные перекрытия зданий и сооружений: для специалистов проектных и строительных организаций / [И. В. Санников., В. А. Величко, В. А. Сломонов, Г. Е. Бимбад, М. Г. Томильцев] ; под. ред. И. В. Санникова. — К. : Будівельник, 1991. — с. 152.
8. *Трофимович Виктор Владимирович.* Оптимизация металлических конструкций : учеб. пособие [для студ вузов] / Трофимович В. В., Пермяков В. А. — К. : Вища школа, 1983. — с. 200.
9. *Трофимович Н. В.* Сучасні цивільні будинки та проблеми енергозбереження / Н. Трофимович // БудМайстер. — 2008. — № 21. — С. 26–27.
10. *Трофимович Н. В.* Обґрунтований підбір конструктивних систем / Н. Трофимович // БудМайстер. — 2012. — № 9. – С. 9–10.

Архитектурные решения и гармоничный подбор конструктивних систем

Наталия Трофимович

Аннотация. На основании анализа современного опыта гражданского строительства и профессиональной литературы предложена последовательность выбора оптимальной конструктивной системы для проектирования жилых и общественных зданий.

Ключевые слова: здание, сооружение, конструктивная система, каркас, балка, арка, рама, купол.

Arhitectural decision and harmonical selection of the constructional systems

Nataliia Trofymovych

Annotation. Based on the analysis of the contemporary experience of civil construction and professional literature proposed the selection of the optimal design system for designing residential and public buildings.

Keywords: building, construction, the constructional systems, carcass, beam, arch, frame Cupola.

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

УДК 72.059.25(477) «1960/1980»

Ганна Комарова
аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА,
науковий керівник: канд. арх., доц. О. А. Пламеницька

Проблематика дослідження української школи реставрації пам'яток архітектури (60–80-ті рр. XX ст.)

Анотація. У статті поставлено проблему необхідності дослідження української школи архітектурної реставрації в період її найактивнішої фази — 1960–1980-х рр. На основі аналізу теоретичних та науково-методичних праць доведено перспективність цього напрямку з точки зору вивчення наявного науково-практичного досвіду як основи для відродження реставраційної школи в Україні.

Ключові слова: реставрація, архітектурна спадщина, пам'ятка архітектури, українська школа реставрації.

Постановка проблеми. У сучасних непростих умовах відстоювання Україною своєї незалежності та територіальної цілісності, коли руйнуються історичні міста, містечка та села, проблема реставрації пам'яток культурної спадщини стає дуже актуальною. Водночас відбувається утвердження національної самоідентифікації українського народу, відповідно підвищується інтерес суспільства до історії України, уособленням якої є архітектурно-містобудівна спадщина. Перед реставраторами вже невдовзі постане непросте завдання відновлення нещодавно зруйнованих пам'яток архітектури Сходу України, а також вирішення давно наболілих питань збереження традиційного характеру середовища історичних населених місць. Це вимагатиме, зокрема, проведення реставраційних робіт на найвищому професійному рівні, а також забезпечення теоретико-методичної бази, яка повинна ґрунтуватися на вивченні й критичному аналізі досвіду.

Актуальність дослідження. Наразі реставраційною справою в Україні займаються здебільшого архітектори, які набувають науково-практичного досвіду вже в процесі роботи: обмежена кількість вищих навчальних закладів не задовольняє реальної потреби у фахівцях-реставраторах. А втім, через економічну та гуманітарну кризу 1990–2000-х рр. у державі відбулося стрімке скорочення обсягів рестав-

раційних робіт, причому перспектива їхнього нарощення в кризових умовах навряд чи є багатообіцяючою. На тлі цих деструктивних процесів, в інтересах бізнесу, було ліквідовано обов'язковість фахового ліцензування і сертифікації архітекторів-реставраторів, а відтак допущено до спеціалізованих реставраційних робіт проектувальників без спеціальних фахових знань. Це спричинило закономірне зниження рівня архітектурної реставрації, яка формувала свій науковий і проектний потенціал упродовж кількох десятиліть. Сьогодні приходить усвідомлення необхідності дієвої підтримки реставраційної галузі як з точки зору відтворення кадрового потенціалу, так і критичного узагальнення набутого теоретичного й практичного досвіду для напрацювання науково-методичного матеріалу, який може використовуватися як у дидактичних, так і в практичних цілях. Обсяг цього досвіду є величезним і потребує ґрунтовного системного вивчення. Цей процес наразі лише розпочався: роботи сучасних дослідників, присвячені проблематиці архітектурної реставрації в Україні, є поодинокими. Втім, не можна сказати, що архітектурна реставрація недостатньо забезпечена джерельною базою. Існує величезний масив теоретико-методичних матеріалів та наукових публікацій, які містять значний фактаж для аналізу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Чималий досвід, який було накопичено реставраторами упродовж XIX–XX ст., висвітлено та узагальнено у численних теоретичних та науково-методичних працях. До них слід віднести наукові монографії та публікації Є. В. Михайловського, С. С. Под'япольського, О. Ю. Беккера та О. С. Щенкова, Л. В. Прибєги, О. В. Ополовнікова, Ю. Г. Боброва, Е. М. Генделя, Є. М. Пашкіна та інших [1]. Архітектурна спадщина є невід'ємною складовою історичних міст, відтак проблематика реставрації межує з проблемами естетичного сприйняття історичної спадщини у сучасному міському середовищі. В останній третині XX ст. цим питанням було присвячено низку праць, в яких розглянуто методичні питання реконструкції історичних міст у контексті збереження архітектурної спадщини. Найбільш концентровано ці проблеми представлено у монографії О. Ю. Беккера та О. С. Щенкова [2].

Реставрація як наука ґрунтується на строгих наукових методичних та теоретичних принципах. Упродовж еволюції архітектурної реставрації як самостійної фахової галузі ці принципи змінювалися й вдосконалювалися. Значний внесок у теорію реставрації зробив Є. В. Михайловський, який у своїх працях ґрунтовно досліджував як розвиток, так і теоретичні та методологічні питання становлення та розвитку архітектурної реставрації [3]. Детально розглянуто методичні засади реставрації й колективом авторів на чолі з С. С. Под'япольським у виданні, спрямованому на вдосконалення навчання архітекторів-реставраторів в архітектурних вишах [4]. Теоретики й практики реставрації чимало праць присвятили окремим аспектам реставраційної діяльності: засадам реставрації пам'яток дерев'яної архітектури [5], проблемам реставрації пам'яток скульптури та мо-

нументального живопису в пам'ятках архітектури, взаємозв'язку пам'ятки та реставратора, етичним аспектам реставраційної діяльності [6], інженерним засадам реставраційних робіт [7] та ін.

Проблематика архітектурної реставрації має доволі численну бібліографію, основна частина якої припадає на останню третину XX ст. — початок XXI ст. Ці праці висвітлюють як результати наукових досліджень у процесі реставрації пам'яток архітектури, так і теоретико-методичні питання.

Чимало публікацій присвячено дотичним до реставрації загальним проблемам охорони архітектурної спадщини України. З часом пам'яткоохоронна проблематика значно розширилась — від збереження поодиноких об'єктів до цілих містобудівних утворень, що знайшло відображення у працях В. В. Вечерського, І. Р. Могитича, Л. В. Прибєги, Ю. І. Ходорковського та ін. [8]. Дослідники приділяють увагу не лише історії та методиці архітектурної реставрації, але й збереженню архітектурно-містобудівної спадщини України, світовій та українській нормативно-правовій базі й реставраційній доктрині [9]. Проблеми реставрації в Україні цікавлять і західних дослідників; їм (проблемам) присвячено окремий підрозділ книги Дж. Стабса та Е. Макаш [10]. Перспективам розвитку української реставрації присвячено статтю О. А. Пламеницької, яка наголосила на існуванні поняття «українська школа реставрації» та низці проблем її відродження [11]. Питання історії та методики реставраційних робіт в Україні висвітлено у статтях Л. Г. Прибєги та К. В. Гончарової [12]. Проблематика реставраційної відбудови втрачених пам'яток досліджується О. А. Пламеницькою та Л. В. Прибєгою [13]. Питання підготовки архітекторів-реставраторів розглядаються у статтях О. А. Пламеницької, Л. В. Прибєги, Р. Б. Гуцуляка, В. І. Соченка [14]. Окремо слід відзначити першу в Україні дисертаційну працю К. В. Гончарової, присвячену проблематиці становлення й розвитку української реставрації, зокрема історії української школи архітектурної реставрації, а також низку публікацій авторки на цю тему [15].

Найбільше публікацій в галузі реставрації присвячено окремим об'єктам; здебільшого в них висвітлено результати наукових досліджень, рідше — специфіку та особливості здійснених реставраційних робіт. Ці праці можна поділити на дві нерівнозначні за кількістю групи: монографії та наукові статті. До першої групи — належить унікальна на сьогодні за обсягом проблематики і ґрунтовністю розглянутого матеріалу монографія О. А. Пламеницької «Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець: (пізньоантичний — ранньомодерний час)» [16], в якій продемонстровано тісний взаємозв'язок архітектурної реставрації з історико-архітектурною наукою. На прикладі фортифікаційної спадщини Кам'янця-Подільського показано, як багаторічні науково-реставраційні архітектурно-археологічні та техніко-технологічні дослідження пам'яток архітектури дозволили зробити низку наукових відкриттів, завдяки чому було опрацьовано нову періо-

дизацію історії та архітектурно-містобудівного розвитку міста. В роботі розкрито ще один важливий аспект реставрації: проаналізовано, яким чином результати досліджень вплинули на вибір того чи іншого методу реставрації та інші важливі питання методичного характеру, які зазвичай залишаються поза межами публікацій, переважно в наукових звітах. Авторка, з власного досвіду, також звертає увагу на болючі проблеми реставрації, що здебільшого теж залишаються «за дужками» публікацій: як бюрократичні питання фінансування та погодження реставраційних проектів часто стають перешкодою на шляху їхньої реалізації. У цьому плані праця споріднена з монографією О. В. Ополовнікова [17], який на матеріалі реставрації об'єктів дерев'яного зодчества Росії аналізує низку методологічних та організаційних проблем архітектурної реставрації.

Слід зауважити, що за часів Радянського Союзу в Україні не існувало присвячених реставрації окремих періодичних наукових журналів чи вісників. Через це архітектори-реставратори 1960–1980-х рр. найчастіше публікували свої дослідження у журналі «Будівництво та архітектура» [18]. Переважна більшість статей, присвячених реставраційним роботам досліджуваного нами періоду, вийшла друком вже за часів незалежної України, коли почали виходити науково-популярний, а згодом науковий часопис «Пам'ятки України: історія та культура», «Вісник інституту «УкрНДІпроектреставрація», «Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація», «Вісник УНК ІСОМОS». Окремо слід відзначити спеціалізований додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України» — «З історії української реставрації», що вийшов друком у 1996 р.

Важливими для дослідження досвіду української реставрації є наукові публікації архітекторів-реставраторів Р. П. Бикової, М. М. Говденко, І. О. Іваненко, В. І. Корнєєвої, Є. І. Лопушинської, Ю. Г. Лосицького, Р. І. Могитича, Є. М. Пламеницької, О. А. Пламеницької, Л. В. Прибєги, В. Т. Цяука, М. В. Холостенка, В. П. Шевченко [19]. У їхніх публікаціях висвітлено результати переважно власних досліджень пам'яток. Ці праці часом вносили суттєві корективи й уточнення в історію української архітектури, проте здебільшого не впливали на розвиток теорії та методології реставрації: звіти про проведені реставраційні роботи не публікувались, переважно залишаючись у відомчих архівах. В Україні досі немає практики публічних фахових обговорень методики та результатів реставраційних робіт після реалізації проектів. Тому не лише громадськість, але й колеги-реставратори зазвичай не знають усіх факторів, що спонукали реставратора прийняти те чи інше проектне рішення і спричинили саме такий результат реставраційних робіт. Такі обговорення та публікації звітів були би професійно дуже корисними не лише для фахівців — досвідчених і молодих реставраторів та істориків архітектури, але й для громадськості, яка дедалі пильніше стежить за долею культурної спадщини. Також важливою проблемою є розробленя наукової статистики виконаних

реставраційних робіт, виокремлення груп пам'яток та переважаючих методичних напрямків апробованих упродовж 1960–1980-х рр.

Новизна проблематики дослідження. Ми розглядаємо реставраційну діяльність передусім як процес еволюції реставраційної науки, що пройшла кілька фаз, розвиваючись, за висловом О. Пламеницької, *«на узбічі заідеологізованої «великої науки», і яка саме завдяки хронічній неувазі з боку урядових структур сформувала великий теоретичний та практичний досвід, який в професійних колах отримав визначення «українська школа реставрації»* [20].

Попри усвідомлення української реставрації як значного фахового явища, визначення «українська школа реставрації» досі не перейшло в категорію предмета ґрунтовних фахових досліджень. Відтак предметом нашої уваги є один з найбільш знакових періодів розвитку української реставрації (1960–1980), який визначив основні професійні здобутки українських реставраторів. Він досліджується під кутом всебічного аналізу теоретичних та практичних засад діяльності, які можна розглядати як характеристики наукової школи реставрації.

Виклад основного матеріалу. Говорити про школу як наукове явище можна в тому випадку, коли навіть без спеціального дослідження очевидним є факт системної діяльності консолідованої групи фахівців, у результаті якої напрацьовано значний практичний доробок та створено якісний науковий продукт, високо оцінений у професійних колах як самодостатнє явище. Досвід практичної реставрації в Україні має всі ознаки реставраційної школи, формування якої має доволі тривалу і складну історію.

Аналіз та систематизація літератури предмета показали, що масштабну діяльність українських реставраторів у період другої половини XX — початку XXI ст. досі не висвітлено належним чином. Упродовж кількох десятиліть українські фахівці, ґрунтуючись на загальнореставраційній методології, а також на власному позитивному досвіді та помилках, виробляли методику реставрації пам'яток архітектури. Єдиною працею, що розглядає та узагальнює результати цієї діяльності, є вже згадана дисертаційна робота К. В. Гончарової «Формування методики архітектурної реставрації в Україні (друга половина XX — початок XXI ст.». Попри те, що на сьогодні її можна назвати «рамковою» працею з даної тематики, вона орієнтована на спеціальність «музеєзнавство, пам'яткознавство», а відтак розглядає реставраційну діяльність як процес, зумовлений соціально-економічними чинниками, засадами державної культурної політики, системою організації пам'яткоохоронної справи. Натомість вузькі, а втім, найважливіші для дослідження реставраційної школи архітектурно-мистецтвознавчі аспекти та питання методичного інструментарію архітектурної реставрації автором роботи, зважаючи на її широкі хронологічні й тематичні рамки, розглянуто лише в загальних рисах. На наш погляд, саме методичний інструментарій, переведений в категорію фахової

норми, становить підґрунтя реставраційної школи.

Кожна пам'ятка є унікальною, тому і кожна реставрація є неповторною. Результат реставрації за всіх часів багато в чому залежав від особистості реставратора, його розуміння мети реставрації, обраного науково-методичного інструментарію та способу його використання. Експерти одностайні в тому, що потужну школу наукової української реставрації представляли яскраві та сильні творчі особистості, які залишили по собі величезний науково-практичний доробок *«настільки ж значний, наскільки й незнаний»* [21]. Розквіт діяльності провідних українських реставраторів припав на 1960–1980 рр. [22]. Консерваційно-реставраційними роботами різного методичного спрямування було охоплено майже всі типологічні групи пам'яток у різних регіонах України, починаючи від античних руїн Північного Причорномор'я та мурованих пам'яток Київської Русі й закінчуючи дерев'яними храмами Карпат та будівлями XIX — початку XX ст. у стилі історизму та модерну. Саме вагомий науково-практичний досвід реставраторів найвищої кваліфікації визначив спектр методичних підходів, що лягли в основу української школи наукової реставрації.

Базові принципи, методи та прийоми відновлення пам'яток архітектури в повоєнній Європі було узагальнено й відображено у Венеційській хартії, прийнятій 1964 року [23]. Реалізацію її настанов ми можемо простежити на численних реставраціях, проведених в Україні у 1960–1980 рр. Їхніми провідниками стали такі відомі в Україні та поза її межами реставратори, як Р. Бикова, В. Вуйцик, М. Говденко, І. Іваненко, В. Корнєєва, Є. Лопушинська, Р. Кіндзель-



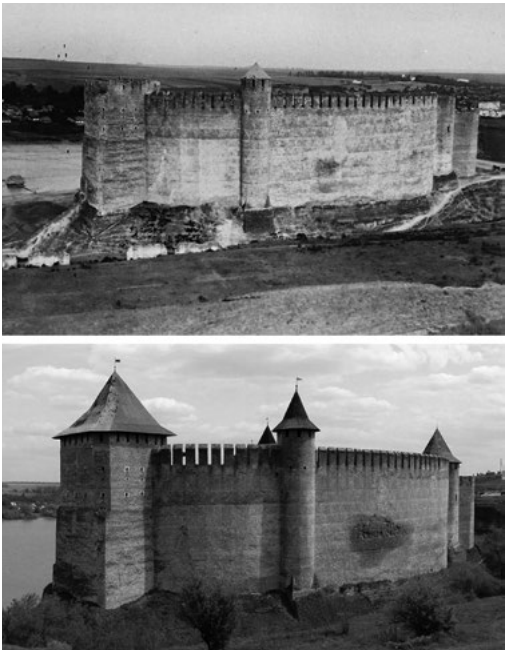


Іл. 1. Керч. Церква Іоанна Предтечі.
Вигляд до (після Другої світової війни)
та після реставрації.
Автор реставрації Є. Л о п у ш и н с ь к а

ський, І. Могитич, Є. Пламеницька, Л. Прибєга, В. Шевченко та інші, а результатами — численні пам'ятки й архітектурні комплекси, відновлені у різних регіонах України. Деякі з них увійшли до скарбниці української та європейської реставрації: Борисоглібський собор у Чернігові (арх. М. Говденко), Андріївська церква у Києві (арх. В. Корнєєва), Іоанно-Предтеченська церква в Керчі (іл. 1) та Генуезька фортеця в Судаку (арх. Є. Лопушинська), фортеця у Хотині (іл. 2) (арх. М. Говденко, В. Косьяненко), замки в Олеську (арх. Є. Пламеницька, І. Могитич), Меджибожі (арх. Є. Лопушинська), Кам'янці-Подільському (іл. 3) (арх. Є. Пламеницька, О. Пламеницька), Луцьку (арх. М. Говденко), Острозі (арх. М. Говденко, Є. Годованюк), Контрактовий будинок у Києві (арх. В. Шевченко) тощо. У процесі проведених реставраційних робіт реставраторам вдалося отримати нові наукові результати щодо будівельної біографії та архітектурно-технологічних і мистецьких особливостей пам'яток, а, отже — істотно поглибити знання про закономірності розвитку української архітектури.

Як наслідок — після єдиної в Україні синтетичної праці з історії української архітектури, що вийшла друком у 1957 р., було опрацьовано нову фундаментальну «Історію української архітектури» (2003 р.) [24].

Отже, українська школа реставрації як наукове явище потребує ґрунтовного дослідження, результатом якого може бути низка праць різного методичного спрямування та різних наукових жанрів — від історичних дискурсів до аналітичних досліджень. Безцінні матеріали натурних архітектурно-археологічних досліджень та результати проектного досвіду, на жаль, оприлюднені друком мінімально й досі залишаються переважно у відомчих архівах. Тому сьогодні так необхідно не лише віднайти, систематизувати і висвітлити ці матеріали, але й дослідити, узагальнити та долучити до загальнонаціональної скарбниці реставраційного досвіду



Іл. 2. Хотин. Замок.
Вигляд до та після реставрації.
Автори реставрації М. Говденко,
В. Косьяненко

ті професійні здобутки, які збагатили не лише реставраційну теорію та практику, але й історико-архітектурну науку. Адже значна частина матеріалів, отриманих у процесі передреставраційних досліджень, дала можливість переглянути деякі наукові стереотипи, з'ясувати суперечливі питання історії архітектури, ввести до наукового обігу нові факти і, зрештою, обґрунтувати вагоме місце української архітектури у формуванні архітектури Європи.



Іл. 3. Кам'янець-Подільський. Старий замок. Вигляд з півночі до та після реставрації 1980–2000-х рр. Автори реставрації Є. Пламеницька, О. Пламеницька

З-поміж усіх етапів розвитку української реставрації найбільший інтерес для дослідження української школи реставрації становить період 1960–1980 рр., коли завдяки організаційному вдосконаленню спеціалізованих фахових реставраційних інституцій та методичній організації робіт було створено оптимальні умови для реставраційної діяльності, здійснено низку важливих у методичному плані реставрацій і набуто широкого науково-практичного досвіду.

Висновки. Виокремлення й дослідження української школи архітектурної реставрації є важливим не лише з точки зору необхідності проведення вузькоспеціалізованого дослідження для вдосконалення діяльності кола фахівців, але також для піднесення загальнонаціонального іміджу України у гуманітарній сфері, який тривалий час свідомо «розчинявся» у загальнонаукових надбаннях радянської (читай: російської) реставраційної школи. Прикладом відвертого «запозичення» до скарбниці культурних надбань іншої держави вагомих культурних досягнень українського народу є включення усього масиву найдавнішої архітектурної спадщини України, починаючи з пам'яток Київської Русі, до предметної області російської архітектури. У нинішній важливий для розвитку українського суспільства час усі досягнення, набуті реставраційною теорією й практикою, повинні стати предметом наукового аналізу як підґрунтя для відродження фахових традицій і створення парадигми національної архітектурно-реставраційної школи.

1. Методика реставрации памятников архитектуры / Под общ. ред. Е. В. Михайловского. — М. : Стройиздат, 1977. — 168 с.; *Михайловский Е. В.* Реставрация памятников архитектуры (развитие творческой концепции) / Е. В. Михайловский. — М. : Изд-во лит-ры по стр-ву, 1971. — 192 с.; *Подъяпольский С. С.* Реставрация памятников архитектуры / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова. — М. : Стройиздат, 1988. — 264 с.; *Беккер А. Ю.* Современная городская среда и архитектурное наследие: Эстетический аспект / А. Ю. Беккер, А. С. Щенков. — М. : Стройиздат, 1986. — 204 с. : ил.; *Прибєга Л. В.* Кам'яне зодчество України: Охорона і реставрація / Л. В. Прибєга. — К. : Будівельник, 1993. — 72 с. : іл.; його ж: Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України: методологічний аспект. — К. : Мистецтво, 2009. — 304 с. : іл.; *Ополовников А. В.* Реставрация памятников деревянного зодчества / А. В. Ополовников // М. : Стройиздат, 1974. — 392 с.; *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Ю. Г. Бобров. — М. : Эдсмит, 2004. — 344 с.; *Гендель Э. М.* Инженерные работы при реставрации памятников архитектуры / Э. М. Гендель. — М. : Стройиздат, 1980. — 200 с.; *Пашкин Е. М.* Инженерная геология (для реставраторов) / Е. М. Пашкин. — М. : Архитектура, 2005. — 264 с. : илл.
2. *Беккер А. Ю.* Современная городская среда и архитектурное наследие: Эстетический аспект / А. Ю. Беккер, А. С. Щенков. — М. : Стройиздат, 1986. — 204 с. : ил.
3. Методика реставрации памятников архитектуры; Михайловский Е. В. Вказ. праця.
4. *Подъяпольский С. С.* Вказ. праця.
5. *Ополовников А. В.* Вказ. праця; Прибєга Л. В. Методика охорони та реставрації пам'яток народного зодчества України / Л. В. Прибєга. — К. : Мистецтво, 1997. — 143 с. : іл.
6. *Бобров Ю. Г.* Вказ. праця.
7. *Гендель Э. М.* Вказ. праця; Пашкин Е. М. Вказ. праця.
8. *Вечерський В. В.* Архітектурно-містобудівна спадщина регіонів України / В. В. Вечерський // Археометрія та охорона історико-культурної спадщини. — 1999. — Вип. 3. — С. 96–110; *Могитич І. Р.* Пам'ятки Західної України: охорона і реставрація за повоєнних часів / І. Р. Могитич // Пам'ятки України : Історія та культура. — К.,1997. — № 1. — С. 19–28; *Прибєга Л. В.* Архітектурна пам'яткоохоронна методика як наукова дисципліна / Л. В. Прибєга // Праці Центру пам'яткознавства: Збірник наукових праць. — К., 2010. — Вип. 17. — С. 16–23; *Ходорковський Ю.* Деякі науково-методичні проблеми охорони пам'яток / Ю. Ходорковський // Вісник УкрНДІпроектреставрація. — К., 2006. — № 5–6. — С. 143–150.
9. *Прибєга Л. В.* Кам'яне зодчество України...; його ж: Охорона та реставрація...
10. *Stubbs J. H.* Architectural Conservation in Europe and the Americas / J. H. Stubbs, E. G. Makaš. — New Jersey : John Wiley & Sons, Inc, 2011. — 730 p.
11. *Пламеницька О. А.* Українська реставрація: проблеми і перспективи розвитку / О. А. Пламеницька // Пам'ятки України : історія та культура. — 1997. — № 1. — С. 16.
12. *Прибєга Л. В.* Архітектурна реставрація в Україні: від витоків до сьогодення / Л. В. Прибєга // Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми: Зб. наукових праць. — К. : Ін-т культурології НАМ України, 2011. — С. 9–39; *Гончарова К. В.* До питання про становлення української школи архітектурної реставрації / К. В. Гончарова // Вісник інституту «УкрНДІпроектреставрація». — К., 2013. — № 7–8. — С. 8–29.
13. *Пламеницька О. А.* До питання про методику реставрації / О. А. Пламеницька // Пам'ятки України : Історія та культура. — К., 1993. — № 1–6. — С. 160–163; *При-*

бега Л. В. Реставрация и реконструкция памятников архитектуры (на территории Украины) / Л. В. Прибега // Строительство и архитектура. — 1988. — № 9. — С. 24–26.

14. *Пламеницька О. А.* Архітектурно-реставраційна освіта в умовах кризи архітектурної реставрації / О. А. Пламеницька // Вісник УНК ICOMOS. — К., 2008. — Ч.1. — Т. ІІ. — С. 27–30; *Прибєга Л. В.* Методичні засади підготовки архітекторів-реставраторів у контексті світового досвіду / Л. В. Прибєга // Вісник УНК ICOMOS. — К., 2008. — Ч.1. — Т. ІІ. — С. 15–18; *Гуцуляк Р.* До проблем реставрації пам'яток та підготовки кваліфікованих кадрів / Р. Гуцуляк // Вісник УНК ICOMOS. — К., 2008. — Ч.1. — Т. ІІ. — С. 31–32; *Соченко В.* Правова база охорони та збереження нерухомої культурної спадщини України в аспекті підготовки фахівців / В. Соченко // Вісник УНК ICOMOS. — К., 2008. — Ч.1. — Т. ІІ. — С. 19–26.
15. *Гончарова К. В.* Формування методики архітектурної реставрації в Україні (друга половина ХХ — початок ХХІ ст.): автореф. на здоб. наук. ст. канд. істор. наук: 26.00.05 / К. В. Гончарова. — К., 2014. — 20 с.; її ж: До питання про становлення...; її ж: Методичні засади архітектурної реставрації в Україні у повоєнні десятиліття // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — К., 2009. — Вип. 16. — С. 288–299.
16. *Пламеницька О. А.* Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець: (пізньоантичний — ранньомодерний час) / О. А. Пламеницька. — Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О.В., 2012. — 672 с. : іл.
17. *Ополовников А. В.* Вказ. праця.
18. *Говденко М. М.* Мемориальный комплекс «Казацкие могилы» / М. М. Говденко, Е. М. Годованюк // Строительство и архитектура. — 1979. — № 12. — С. 26–27; *Корнеева В. И.* Бурса Софийского монастыря в Киеве / И. В. Корнеева, М. Г. Дегтярев // Строительство и архитектура. — 1982. — № 7. — С. 26–28; її ж: Новое в истории и реставрации Андреевской церкви / В. И. Корнеева, М. Г. Дегтярев // Строительство и архитектура. — 1979. — № 8. — С. 24–26; *Лопушинская Е. И.* Реставрация крепости в Судаке / Е. И. Лопушинская // Строительство и архитектура. — 1976. — № 4. — С. 27–30.
19. *Бикова Р. П.* Видубицький монастир / Р. П. Бикова // З історії української реставрації. — К. : Українознавство, 1996. — С. 177–185; *Говденко М. М.* Деякі пам'ятки Древньої Русі (за матеріалами досліджень) / М. М. Говденко // Там само. — С. 5–35; її ж: Іллінська церква в Чернігові: Історія та реставрація // Там само. — С. 263–268; її ж: Києво-Печерська Лавра: Варіації на тему реставрації / М. М. Говденко, В. І. Корнєєва // Там само. — С. 8–25; *Корнєєва В. І.* Успенський собор у Харкові (дослідження та реставрація) // Там само. — С. 111–115; її ж: Монастир Босих кармелітів у Бердичеві / В. І . Корнєєва // Пам'ятки України : історія та культура. — К., 1997. — № 1. — С. 63–66; *Говденко М. М.* Мемориальный комплекс «Казацкие могилы» / М. М. Говденко, Е. М. Годованюк // Строительство и архитектура. — 1979. — № 12. — С. 26–27; *Іваненко І. О.* Благоустрій території Маріїнського палацу в м. Києві в період реставрації 1979 — 1982 рр. / І. О. Іваненко, А. М. Шамраєва // Культурна спадщина Києва: дослідження та охорона історичного середовища. — К. : АртЕк, 2003. — С. 44–56; *Лопушинська Є. І.* Меджибізька фортеця / Є. І. Лопушинська // Пам'ятки України : Історія та культура. — 1996. — № 3–4. — С. 42–47; її ж: Церкви Іоанна Предтечі та Іоанна Богослова у Феодосії // Архітектура України. — 1992. — № 3. — С. 44–48; *Могитич Р. І.* Кам'яниця Іловича у Львові (вул. Вірменська,3). Планувальний розвиток на підставі архівних матеріалів XVI–XVIII ст. / Р. І. Могитич // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». — Львів : вид. УЗПР, 1997. — Ч. 6 — С. 107–113; його

ж: Низький замок у Львові. До питання реконструкції первісного вигляду // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». — Львів : вид. УЗПР, 2000. Ч. 11. — С. 49–58; *Пламеницька Є. М.* Дослідження двох житлових будинків в місті Кам'янці-Подільському // Матеріали другої республіканської наукової конференції з історичного краєзнавства. — К. : Інститут історії АН УРСР, 1982. — С. 266–268; її ж: Дослідження і реставрація архітектурної спадщини Кам'янця-Подільського / Є. М. Пламеницька, О. А. Пламеницька // З історії української реставрації. — К.: Українознавство, 1996. — С. 122–134; її ж: Дослідження Кам'янець-Подільського замку / Є. М. Пламеницька // Археологія. — Т. 16.— К. : Наукова думка, 1975. — С. 14–37; її ж: Про час заснування Кам'янець-Подільського замку-фортеці / Є. М. Пламеницька // Слов'яно-руські старожитності. — К. : Наукова думка, 1969. — С. 124–144; *Пламеницька О. А.* Архітектурна концепція реставрації комплексу Старого й Нового замків у Кам'янці на Поділлі / О. А. Пламеницька // Пам'ятки України : історія та культура. — К., 2000. — № 3–4. — С. 11–13; її ж: Деякі аспекти хронології та типології Бережанського замку в контексті формування урбаністичної системи міста / О. А. Пламеницька // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 18. — К., 2011. — С. 257–270; її ж: До питання про розвиток мурованих фортифікацій Західної України в IX–XIII ст. / О. А. Пламеницька // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 17. — К., 2010. — С. 208–217; її ж: Комплекс північно-західних прибрамних укріплень Старого замку в Кам'янці-Подільському / О. А. Пламеницька // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 19. — К., 2012. — С. 178–196; її ж: Містобудівні засади реставрації фортифікаційного ансамблю в Кам'янці-Подільському (методологічний аспект) / О. А. Пламеницька // Проблеми дослідження, збереження і реставрації об'єктів культурної спадщини: збірник наукових праць кафедри реставрації і реконструкції архітектурних комплексів. — Львів, 2014. — С. 214–220; її ж: Церква-донжон у Сутківцях. (До питання типології середньовічного оборонного будівництва Поділля) / О. А. Пламеницька // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 15. — К., 2008. — С. 155–169; *Пономарьова Л.* Перлина візантійського зодчества в Керчі / Л. Пономарьова // Пам'ятки України : Історія та культура. — К., 1997. — № 1. — С. 86–90; її ж: Реставрація Бахчисарайського палацу // З історії української реставрації. — К. : Українознавство, 1996. — С. 48–58; *Цяук В.* «Будинок Петра I» на Подолі / В. Цяук // Там само. — С. 193–195; його ж: Комплекс фортеці у Меджибожі Хмельницької області / В. Цяук // Там само. — С. 134–139; *Холостенко Н. В.* Восстановление и исследование архитектурных памятников Чернигова / Н. В. Холостенко // Строительство и архитектура. — 1969. — № 4. — С. 34–41; його ж: Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры // Советская археология. — 1955. — Т. 23. — С. 341–358; *Шевченко В. П.* Новий етап у реставраційній практиці України / В. П. Шевченко // Пам'ятки України : Історія та культура. — К., 1997. — № 1. — С. 23–27; її ж: Трапезна Михайлівського Золотоверхого монастиря // Пам'ятки України : Історія та культура. — К., 1997. — № 1. — С. 46–51; її ж: Фортифікаційні ідеї Альбрехта Дюрера: втілення в Україні // Пам'ятки України : Історія та культура. — 1998. — № 3–4. — С. 84–87.

20. *Пламеницька О. А.* Українська реставрація: проблеми і перспективи розвитку / О. А. Пламеницька // Пам'ятки України : Історія та культура. — 1997. — № 1. — С. 15–16.
21. Там само. — С. 15.
22. *Прибєга Л. В.* Охорона та реставрація... — С. 21.

23. Охорона культурної спадщини: Збірник міжнародних документів. — К. : Вид-во «АртЕк», 2002. — С. 69–71.
24. Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період). — К. : Держбудвидав УРСР, 1957. — 558 с.; Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; за ред. В. І. Тимофієнка. — К. : Техніка, 2003. — 472 с. : іл.

Проблематика исследования украинской школы реставрации памятников архитектуры (1960–1980 гг. XX в.)

Анна Комарова

Аннотация. В статье поставлена проблема необходимости исследования украинской школы архитектурной реставрации в период ее самой активной фазы — 1960–1980 гг. На основе анализа теоретических и научно-методических работ доказана перспективность этого направления с точки зрения изучения имеющегося научно-практического опыта как основы для возрождения реставрационной школы в Украине.

Ключевые слова: реставрация, архитектурное наследие, памятник архитектуры, украинская школа реставрации.

Problems in researching Ukrainian school of architectural restoration (1960s–1980s)

Hanna Komarova

Annotation. The problem of necessity in researching Ukrainian school of architectural restoration during it's most active phase — 1960s–1980s — is raised in the article. Based on the analysis of theoretical, scientific and methodological works, availability of this direction in terms of studying available scientific and practical experience as a basis for the rebirth of restoration school in Ukraine was proved.

Keywords: restoration, architectural heritage, architectural monument, Ukrainian school of restoration.

УДК 763(477-25) «1960»

Катерина Попович
мистецтвознавець, старший лаборант
кафедри графічних мистецтв НАОМА

Літографія у творчості київських художників-графіків 1960-х років

Анотація. Стаття присвячена творчості київських художників-графіків 1960-х років, які працювали в літографській техніці. Розглянута тематика їхніх естампів та подано характеристику образно-стилістичних та технологічних особливостей графічних творів.

Ключові слова: літографія, асфальт, естамп, плоский друк.

Постановка проблеми. Автор вважає за необхідне зауважити, що в дослідженнях, присвячених творчим доробкам українських художників-графіків 60-х років XX ст. недостатньо уваги приділено естампам, виконаним в літографській техніці та вивченню їхніх особливостей в образно-художньому та технологічному аспектах.

Також проблемою сьогодення є повноцінне забезпечення технологічного процесу створення літографії через зняття з виробництва складових, необхідних для підготовки і друку естампів з літографської форми. До того ж помітне зниження інтересу до виконання літографій майстрами сучасності.

Актуальність дослідження діяльності київської школи літографії зумовлена тим, що в науковій літературі мало комплексних монографічних досліджень, які б вивчали саме цю тему в повному обсязі. На сьогодні залишається чимало «білих плям» у висвітленні творчості київських художників-графіків 1960-х років, які працювали в техніці літографії, а, отже, необхідні всебічне вивчення та ґрунтовний аналіз їхніх робіт.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Матеріали дослідження відповідають тематиці наукової роботи кафедри графічних мистецтв НАОМА.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед останніх загальних праць найґрунтовніше українська графіка представлена у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2006) за редакцією Г. Скрипник [5]. Так, у главі «Мистецтво другої половини 1950-х — 1980-х років» висвітлені основні етапи розвитку та здобутки українського образотворчого мистецтва, зокрема у статті «Графіка» О. Авраменко окреслено загальний стан української графіки, що охоплює 1950–1980 рр.; детальніше книжкова графіка II половини XX ст. досліджена в статті «Книжкова графіка» О. Ламонової.

Українському графічному мистецтву XX ст. присвячено кілька

фундаментальних монографій О. Лагутенко, серед них: «GRAPHIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття» (2007) [6], «Українська графіка XX ст.» (2011) [7].

Варто сказати, що на даний час відомі також альбоми, в яких досить повно подані творчі доробки художників-графіків, виконані в техніці літографії, серед них — альбоми «Народний художник України Микола Попов» (2004) [9, 10] та «Надія Лопухова» (1981) [8].

Новизна дослідження та зазначення нерозглянутих раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. У пропонованому дослідженні вперше розглянуто наявний матеріал про мистецтво літографії у творчості київських художників-графіків 60-х років XX ст.; відтворено цілісну картину розвитку техніки плоского друку в київському мистецькому середовищі та визначено коло митців-графіків Києва, які працювали в галузях станкової графіки та книжкової ілюстрації у літографській техніці; визначено тематику та жанровий діапазон графічних творів і розділи книжкової ілюстрації, які обрали київські літографи у досліджуваний часовий проміжок; виявлені художні ознаки, засоби виразності та технологічні особливості літографій у творчості київських художників-графіків 1960-х років. Літографське мистецтво розглянуте автором статті як окремий вид друкованої графіки, а також приділена увага його особливостям.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі при підготовці художників-графіків та інших фахівців споріднених спеціальностей, а також для розробки методичних посібників в галузі графіки та підвищення інтересу до літографського мистецтва й залучення студентів до вивчення творчої спадщини українських графіків.

Постановка завдання. Мета статті — дослідження діяльності київської школи літографії у 1960-ті роки, визначення кола київських мистців, які працювали в літографській техніці та аналіз їхнього творчого доробку на основі публікацій, архівних матеріалів, загальних праць про українське графічне мистецтво, каталогів художніх виставок та монографій про окремих майстрів-літографів Києва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Техніка літографії, яка виникла не так давно, як ксилографія чи офорт, з'явилась на теренах України в 20-х роках XIX ст. Літографія — одна з друкованих технік, що здебільшого ґрунтується на тональному рисунку; її використовують художники-графіки для втілення творчого задуму в художніх роботах; вона дає можливість зробити тираж та мати необхідну кількість відбитків для експонування на виставках, в музеях; приваблює нескладною технологією виконання. Варто звернути увагу, що існують різновиди плоского друку з використанням літографського олівця, туші, асфальту та ін., які мають свої особливості [11, 12].

Літографія київських художників-графіків 1960-х років — це цікаве самобутнє явище національного графічного мистецтва, для якого характерні експерименти та пошуки нових

прийомів і шляхів вираження своїх думок. Хоча їхня творчість припадає на пік розвитку радянського образотворчого мистецтва, основним методом якого був соціалістичний реалізм з його строгим ідейним спрямуванням, та на період так званої «хрущовської відлиги» — час боротьби з проявами «чужого та буржуазного мистецтва» й формалізму.

Коли в післявоєнний час (1945–1960) відновлюється робота навчальних закладів по всій Україні, свою роботу продовжує й Київський державний художній інститут. Зокрема, з 1961 року майстерню книжкової графіки на факультеті графічних мистецтв (після смерті професора І. М. Плещинського) очолив професор В. І. Касіян. Він досконало володів графічними техніками та навчав цьому студентів інституту.

Частина вихованців КДХІ, засвоївши техніку плоского друку, для виконання дипломних робіт обирають літографію як для станкових робіт, так і для оформлення книг та ілюстрацій. Так, в 1960 році студент Рафаель Масаутов під керівництвом І. М. Плещинського виконав дипломну роботу — оформлення та ілюстрації до поеми А. Блока «Дванадцять». У майстерні станкової графіки професора О. С. Пащенка студенти працюють над темами революційних подій, громадянської війни, соціалістичної розбудови. Серед них варто назвати Михайла Туровського, котрий створює серію літографій «Напередодні революції» («Агітатор», «Катастрофа», «Реквієм», «Солдати революції», 1960), Юлія Шейніса — цикл кольорових літографій «Метал» («Бессемерівська сталь», «Прокат», «Сталь іде», «Чавун», 1961), Михайла Андрійчука — серія «Доярки» («За досвідом», «Улюбленица», «Гаряча пора», «Додому», 1962), Олександра Шоломія — серія «Рибалки» (1962) з чотирьох літографій, Віктора Вандаловського — серія з п'яти аркушів про героя революції Артема («В тюрмі», «Першотравневий мітинг в тюрмі», «1917», «За владу Рад», «Відновлення Донбасу», робота виконана в техніці асфальт, 1963).

В 1963 році пішов з життя О. С. Пащенко, який завідував кафедрою графічних мистецтв; після нього керівником майстерні станкової графіки стає доцент І. М. Селіванов (його учень), який зробив вагомий внесок у підготовку фахівців графічного мистецтва. Упродовж 1960-х років студенти майстерні виконують та захищають дипломні роботи, присвячені життю видатних і пересічних українців, продовжуючи розвивати «теми соціалістичного реалізму», як того вимагав час. Від своїх вихованців педагог вимагав правдивості, достовірності, реалістичного підходу до висвітлення історичних подій та створення жанрових творів. Так, студент Олександр Калачиков виконав цикл літографій «Сторінки з життя великого Кобзаря» («Дитинство», «В Петербурзі», «В земляків», «Солдатчина», 1964), а Віталій Губенко обрав тему диплому «Григорій Сковорода», яка складалася з 4 естампів («Мандрівний філософ», «Всякому городу нрав і права», «Селянський спокій», «Світ ловив, але не спіймав», 1969). Аркуші дипломників, присвячені радянським людям, знайомлять

нас з буднями жителів села, моряків... Ігор Мацейчук виконав серію літографій «Колгоспне село» («Доярки», «Збір яблук», «Кукурудзу на насіння», «Останній сніп. (Обжинки)», 1964), цікавою є дипломна робота Івана Кирилова «Моряки-підводники» (1967). До історичної тематики звертаються Михайло Морісов (дипломна робота «Олександр Пархоменко», аркуші «На прийомі у Леніна», «В поході», «В розвідці», «На Луганськ», 1965) та Олександр Скиба (цикл літографій «Г. І. Петровський», 1969).

У майстерні книжкової графіки студенти для дипломних робіт обирали оформлення та ілюстрування літературних творів українських і російських класиків, а також сучасних авторів. Для художника-ілюстратора важливо розкрити зміст літературного твору, вписатися в його канву та дотриматися стилістики. Алла Шоломій виконала оформлення та ілюстрації до оповідання А. Гайдара «Голуба чашка» (1964), Володимир Селівестров взявся за оформлення та ілюстрування твору М. Шолохова «Доля людини» (1965), використавши техніку літографія-тиснення. Євген Гончаренко виконав низку ілюстрацій та оформив твір С. Скляренка «Карпати» (1961), Ігор Ященко працював над оформленням та ілюструванням твору М. Куліша «97» (1969). Микола Компанець, будучи студентом, створив ілюстрації до драматургічного твору Михайла Старицького «За двома зайцями» (1964), Василь Авраменко спробував сказати своє слово і віднайти нові та оригінальні вирішення для низки ілюстрацій до «Гайдамаків» Тараса Шевченка (1962). Валентина Ульянова в техніці літографія-асфальт виконала ілюстрації та оформила твір О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...» (1965).

Дипломна робота є підсумком навчання в інституті, яка засвідчує рівень майстерності та опанування студентом художніх технік, творчу зрілість і готовність до самостійної мистецької діяльності. Найкращі дипломні роботи випускників художніх навчальних закладів України експонувались на виставках, організованих Спілкою художників УРСР та Міністерством культури УРСР. Так, на виставці дипломних творів, ескізів, етюдів та кращих робіт студентів КДХІ, яка з успіхом пройшла в республіканському виставковому павільйоні 1965 року, в розділі графіки були представлені дипломні роботи, виконані в техніці літографії. Також були виставлені ескізи та етюди до дипломів, як частина процесу роботи над підсумковою творчою роботою. Серед учасників виставки варто назвати: Олександра Калачикова (серія станкових композицій «Сторінки з життя великого Кобзаря»), Михайла Марісова (серія літографій «Олександр Пархоменко»), Володимира Селівестова (оформлення та ілюстрації до твору М. Шолохова «Доля людини»), Валентину Ульянову (оформлення та ілюстрації в техніці літографії-асфальт до твору О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...»), а також Миколу Компанця (ілюстрації та оформлення комедії Михайла Старицького «За двома зайцями»).

У праці «Мовою графіки» Леоніда Владича подано рецензії найцікаві-



Іл.1. М. Компанець.
Фронтиспіс до твору М. Старицького
«За двома зайцями», *літографія, 1964*

ших дипломних робіт досліджуваного періоду, авторам яких притаманне оригінальне творче бачення, цікаве композиційне вирішення та розмаїтість зображальних засобів [4]. Автор відзначив талановитих молодих художників книги, передбачивши їхню подальшу долю. Більшість з них сягнула вершин слави та увійшла до історії графічного мистецтва України. Зокрема назвемо дипломантів Миколу Компанця, Василя Авраменка та Валентину Ульянову, твори яких були виконані в техніці літографії.

Для ілюстрацій та оформлення Миколою Компанцем драматургічного твору Михайла Старицького «За двома зайцями» характерна тонка та вишукана манера. Висміювання героїв комедії з певним перебільшенням та театральністю, гостра сатира в графічних роботах сприяють кращому розкриттю змісту твору. Художник дослідив життя та побут киян, вникнув в особливості культури міщан, які прагнули вибитись у вищі кола, й використав цей матеріал, щоб повніше та переконливіше передати тогочасну атмосферу (іл.1). Книгу з його ілюстраціями було видано в 1967 році видавництвом «Дніпро».

Молодий художник Василь Авраменко сміливо трактує зміст Шевченкових «Гайдамаків», розкриваючи їхні героїчні та мужні образи, охоплює в своїх ілюстраціях історичні події, які відбувалися в Україні у другій половині XVIII ст. Монументальність, масштабність, узагальнене зображення героїв, контурна обробка форм — це риси графічних творів мистця. Він, використавши чорний та червоний кольори, підкреслив емоційну напруженість літературного твору.

Валентина Ульянова для дипломної роботи обирає ілюстрування та оформлення повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала...», де виявила своє захоплення фольклором та звичаями гуцулів. Як зауважує мистецтвознавець Леонід Владич: «Не можна, [...] ілюструвати повість Кобилянської, не закохавшись в неї, не відчувши та не усвідомивши всієї її своєрідності, химерного переплетіння в ній казкового, фантастичного з земним, умовного з реальним» [4, с. 120]. І В. Ульянова знайшла цю міру поєднання реального та умовного.

Перейнявшись духом романтики, яким сповнений твір О. Кобилянської, занурившись у незбагненний світ героїв твору, художниця передала його в аркушах ілюстрацій та

розробила суперобкладинку, оправу, форзац, титульний розворот, орнаментальні та пейзажну кінцівки з використанням народних орнаментів. Молода мисткиня компонує ілюстрації в прямокутні форми із округлими краями, таким чином щільніше групуючи героїв, що надає своєрідної інтимності сценам твору. Рухи людей плавні, ритмічні, збалансовані, композиції наповнені предметами побуту, деталями, які гармонійно доповнюють кожен графічний твір (іл. 2).

Чималий вплив на становлення тодішніх молодих українських художників, що працювали в галузі графіки, мало знайомство з творчістю провідних українських та російських художників — Василя Касіяна, Михайла Дерегуса, Євгенія Кібрика та ін., котрі відкривали нові можливості графічних технік; прибалтійських митців — Алдони Скірутіте та ін., які знаходили цікаві композиційні вирішення, послуговуючись мовою графіки, що вирізнялися національною самобутністю та відходом від шаблонного радянського мистецтва; графіків Польщі, Німеччини, Болгарії, Америки — Кете Кольвіц, Рокуела Кента та ін. та роботами мексиканських художників (Майстерні народної графіки Мексики) — Хосе Гаудалупе, Пабло О'Хиггінса, Селії Кальдерон та ін., які також працювали у техніці літографії [2]. Головна ідея їхніх художніх творів — це боротьба з поневоленням, за незалежність країни та розвиток демократичних принципів. Роботи згаданих графіків експресивні, узагальнені, динамічні. «...Ця інформація зумовлювала орієнтацію на кращі досягнення і стимулювала



Іл. 2. В. У л ь я н о в а. Ілюстрація до твору О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала»..., *літографія-асфальт, 1965 р.*

тенденцію зростання як рівня майстерності, так і пієтет до висвітлення національної тематики, а саме ці риси були притаманні вищенаведеним школам і напрямам Заходу того часу» [3, с. 6]. Саме на такому підґрунті формувалася київська школа графіки, активно розробляючи власні стилістичні особливості, працюючи над пошуком форми та змісту з рисами національної ідентифікації.

У 60-ті роки XX ст. чимало київських художників-графіків звертаються до техніки літографії, використовуючи характерні для неї способи зображення, засоби виразності, та вивчаючи її особливості. Вони стають активними учасниками регулярних тематичних Республіканських художніх виставок. На виставках «Радянська Україна» (1960), Республіканських художніх виставках (1961, 1963), прославляється людина-трудівник, яка стає головним героєм багатьох художніх творів,

важливість її праці підкреслюється з особливим пафосом та розмахом. У творах художників, які чітко дотримувались догматів та приписів методів соціалістичного реалізму спостерігається штучність створених ситуацій, де бажане видавалось за дійсне, з певним перебільшенням та ідеалізацією суспільних процесів.

Серед графічних робіт на виставці «Радянська Україна» були представлені літографії київських художників, створені в результаті творчих відряджень країною. Мистці Борис Гінзбург, Василь Калуга, Володимир Новиковський в 1960 році виконали серії робіт «На українських новобудовах семирічки», до яких увійшли індустріальні пейзажі із зображенням будівництва Кременчуцької ГЕС, гірничо-рудного комбінату, сторінки з життя будівельників, бетонярів, монтажників. Володимир Болдирєв в аркушах серії «Новий будинок» (1960) показує радість людей, які отримали власне нове житло. В кольорових літографіях Євгена Гапона з серії «На будівництві міжрайонної Краснокуторської ГЕС» (1960) та Івана Крупського з серії «Дніпродзержинськ» (1960) показано етапи будівництва важливих промислових об'єктів. Ліберт Фейгін представив на виставку аркуші кольорових літографій із серії «Піонери» (1960), а Борис Шац виконав портрет будівельниці О. Москаленко.

На Республіканській художній виставці в 1961 році художники продемонстрували свої творчі досягнення, в яких прославляли самовіддану працю радянської людини, висвітлювали історичні події, показували процес відбудови народного господарства та активного будівництва нових об'єктів. Художники-графіки Борис Гінзбург та Володимир Новиковський в 1961 році створили серії кольорових літографій «Люди семирічки». Так в аркушах «Інженери», «Після нічної зміни», «Біля кіоска», «Заочник» Б. Гінзбург з правдивістю та достовірністю висвітлює життя сучасників, а В. Новиковський в естампах серії: «У перерву», «Час обідати», «Вечірня пісня», «Метробудівці» розповідає про повсякденне життя пересічного громадянина держави. Мистці Василь Калуга в роботах з серії «Вечірній Дніпро» (1961) («Господар плесу», «Вогні Дніпра», «Сплавщик лісу») та Іван Крупський в кольорових літографіях «Новобудова на Хрещатику», «Вечір на Дніпрі», «Висотний будинок на Хрещатику» з серії «Київ — соціалістичний» (1961) захоплюються краєвидами рідного краю, берегом Дніпра та містом, яке швидко розбудовується. Михайло Туровський, який працював у цей період в галузі книжкової графіки, репрезентував ілюстрації до книги Ю. Давидова «Березень» в техніці літографії.

На Республіканській художній виставці 1963 року експонувалося чимало пейзажів, серед яких роботи, виконані в літографській техніці мистцями Надією Лопуховою («На Дніпрі», «Весна») та Миколою Поповим з альбому «По Шевченківських місцях» («Дорога на Моринці», «Канів. Сонячний день», «Село Бобриці. Верби», «Село Тараща. Чорногуз» та інші). Темою рибальства зацікавились художник Василь Калуга (серія

кольорових літографій «Рибальська романтика» — «Рибальський відпочинок», «Рідні береги», «Свіжіє», «Світанок на промислі», 1962–1963 рр.) та графік Анатолій Широков (серія «Трудівники моря» — аркуші «Капітан Д. Іонос», «Бувалий рибалка», «Жемайте» та інші).

Борис Шац розширює географічні межі своїх творів, створивши в 1963 році кольорові літографії «Куба насторожі!», «До берегів батьківщини». Зіновій Толкачов (1962) почав працювати над ілюстраціями до книги І. Якіра «Спогади про громадянську війну» та виконав графічну серію «Освенцім» (1962), естампи з якої «Дівчата співають», «Спаситель», «Лють» були представлені на виставці.

1965 року на Республіканській художній виставці «На варті миру» глядачі ознайомилися із живописними, графічними, скульптурними творами, в яких мистці зосередились на воєнній тематиці, висвітлюючи сторінки історії та показуючи героїв громадянської війни, прославляли подвиг українського народу у визвольній війні проти фашистських загарбників. Художниця Ніна Божко експонує на виставці естампи «Земля рідна», «1917 рік»; графік Василь Калуга представляє свій творчий доробок — серію «Кримські маки» («Севастопольські маки», «Захисники Севастополя», триптих «Легендарний Севастополь»). Мистець Віктор Вандаловський представляє графічну серію «Артем» (дипломна робота); художник Зіновій Толкачов виставив ілюстрації до книги І. Якіра «Спогади про громадянську війну» («Німецькі окупанти у 1918 р.», «Збираючись у партизанський загін», «Переправа через Дніпро» та інші). Борис Шац у 1965 році виконав літографії «Солдатські думи» та «Вогонь» (портрет героя Радянського Союзу П. Товаровського).

В ювілейній художній виставці Української РСР, присвяченій 50-річчю жовтневої революції, серед графічних робіт, виконаних в різноманітних техніках, експонувались літографії Ніни Божко з серії «Жіноча доля» (1967), естампи Інни Мовчан «Гончар», «Вишивальниця», «Килим» з циклу «Народне мистецтво» (1967), Надії Лопухової — «Молода піаністка» (1965). Красу природи відтворюють пейзажі в літографській техніці «Повінь» (1965) Ганни Горобієвської та Миколи Попова «Умань. Софіївка». Передача образу сучасників — головна мета художників-графіків Івана Кирилова в його аркушах із серії «Моряки-підводники» (1967) та Миколи Попова в серії «Завод і люди» (1967). В ілюстраціях художника Валентина Якубича до роману А. Головка «Артем Гармаш» (1967), де у 8 аркушах із сценами життя героїв літературного твору знайшли відображення події революції та громадянської війни.

Досить плідною була праця в техніці літографії Миколи Тарасовича Попова, який викладав в КДХІ з початку 60-х років XX ст. Ще зі студентських років художник захопився технікою літографії, яка привабила його багатими виражальними можливостями та здатністю тональних і кольорових вирішень. Тонкощам виконання літографій та їхнього друку навчив молодого митця досвідчений майстер-літограф Кузьма Максимо-



Іл. 3. М. П о п о в. «Літа орел, літа сизий» із серії «За мотивами Кобзаря Т. Г. Шевченка», *кольорова літографія. 1961*

вич Мошталер, якому він завдячує вибором літографії для своїх художніх творів [7, 8]. У 1960-х роках М. Попов виконав декілька серій естампів на різну тематику, зарекомендувавши себе здібним першокласним рисувальником та зрілим майстром, який досконало володів технікою плоского друку. З 1961 року літограф працює над серією «За мотивами Кобзаря Т. Г. Шевченка» — емоційно-напруженою за характером та національною за змістом. У цій серії художник хотів передати волелюбність та жагу великого поета до незалежності, нестримної боротьби за визволення свого народу від поневолення. Так, в аркушах «Ходить пісня по країні» (літографія, асфальт, 1964), «Літа орел, літа сизий» (кольорова літографія, 1961) мистець змальовує народні колоритні типажі (іл. 3). У другій половині 1960-х років художник починає роботу над серіями: «Роки окупації» та «Світ людський», які вирізняються гуманістичним та соціальним спрямуванням, драматизмом.

Аркуші авторства М. Попова із серії «Роки окупації» розповідають про тяжкі випробовування, які випали на долю нашого народу і чимало з них були пережиті ним на власному досвіді. Згадки про голодні воєнні роки, тяжкі враження, які закарбувалися в його пам'яті з дитинства, відобразились в сюжеті графічного твору «Хліб наш насущний». Цей та інші аркуші серії були представлені на Республіканській художній виставці «На варті миру» в 1965 році.

Цікавим естампом цієї серії є «Одна однісінька» (1969) (техніка літографія-асфальт), де постає образ убитої горем жінки-матері, яка ще сподівається на повернення рідної людини з війни. Згорблена монументальна постать жінки, яка схилилась над фотографією, займає увесь весь аркуш.

Увагу привертає автобіографічна літографія «Донбас» (1968), виконана в оригінальній техніці рисування кислотою. В цій роботі художник зображує свою сім'ю, яка змушена переїхати на Донбас. Постаті людей монолітні, злилися воєдино, але вирізняються білим контурним обрамленням та виразним окресленням форм. У 1968 році графік виконує естампи з серії «Світ людський» за мотивами творів українських письменників-класиків та на основі власних роздумів про життя і людські стосунки.

Ще одним напрямком творчої діяльності художника цього періоду була книжкова графіка. В улюбленій техніці ним виконані ілюстрації до книги Д. Бедзика «Студені води», оповідання М. Горького «Дід Архип і

Льонька» (1967), книг «Син Жовтня» В. Бичка (1967).

Обдарованою майстринею літографії виявила себе Надія Лопухова, яка обирає цей вид друкованої техніки для низки своїх станкових графічних творів. Вона завершила навчання в Київському державному художньому інституті (1954) в майстерні книжкової графіки професора І. М. Плещинського [6]. Художниця-графік вирішила розкрити тему долі жінки в серіях літографських аркушів «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка» (1964) та «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну» (1965). Саме в серії «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка», створеній за мотивами творів Великого Кобзаря, вона починає працювати як станковий графік, а не книжковий. Відчуття глибини переживань дівчат і жінок з літературних творів українського поета, які лягли в основу кольорових літографій мисткині, передались в емоційній насиченості графічних робіт. Композиційна чіткість та логічність, контрастність форм та тону — такі характерні риси естампів цієї серії. Так, в аркуші «Край дороги гне тополю до самого долу...» за мотивами твору «Причинна» в зображеній тополі, яка самотньо росте біля дороги та з гідністю переносить всі примхи природної стихії — сильний вітер, дощі, сніги — прочитується образ молодої жінки, яка начебто зрослась з деревом та його гіллям. Доля до неї не надто прихильна, її стрункa постать гнеться під тягарем життєвих обставин та непосильних труднощів. Різкі чорно-білі контрасти підкреслюють драматизм її життя. В кольоровій літографії «Умивай же біле личко дрібними сльозами» постає сповнена стражданнями та горем сільська дівчина, що гірко ридає; обдурена, обезчещена та покинута напризволяще — ось плата за довірливість. За постаттю дівчини наче спливають картинки з її минулого.

Ця серія Н. Лопухової експонувалась на Республіканській художній виставці, присвяченій 150-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка в 1964 році. Не залишились непоміченими твори художниці на ювілейній художній виставці в Москві, яка була удостоєна почесного диплому Спілки художників СРСР.

Роздуми майстрині над жіночою долею продовжились в серії літографій «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну», де епізоди побаченого на власні очі в роки війни відтворені в графічних композиціях. В аркуші «1941 рік» (іл. 4) показано початок війни — жінки з дітьми вирушають в евакуацію — чоловіки шеренгами у протилежний бік на фронт, захищати Батьківщину від ворога. Передній план художниця вирішує майже силуетно, чорні постаті дітей та жінок з ледь прокресленими контурами, вирішені узагальнено та лаконічно, на дальньому плані — постаті солдатів тонально ненасичені та пророблені дрібним сріблястим штрихуванням.

У графічному творі «Горе війни» з цієї ж серії зображені застиглі в невимовному горі жінки, матері, сестри, які втратили на війні близьких людей, вони незламні й стійкі до тяжких випробувань долі. Кілька жінок схилились, оплакуючи полеглих в боях за визволення рідної зем-



Іл. 4. Н. Л о п у х о в а. «1941» із серії «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну», *літографія, 1965*

лі. Чорні скорботні постаті жінок на чорному тлі підсвічуються по контуру світлим м'яким сяйвом, інші фігури жінок та дитини виступають силуетно на білому тлі. Твори «Горе війни», «1941 рік», «На фашистську каторгу», «Повернення» експонувались на Республіканській художній виставці «На варті миру» (1965). 1967 року за серію літографій «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну» Н. Лопухова нагороджена срібною медаллю імені М. Б. Грекова та дипломом Спілки художників СРСР.

Отже, можемо твердити, що художники-графіки 1960-х років, використовуючи техніку літографії, досягли особливої виразності, довершеності та високого рівня майстерності. Митці заявили про себе на увесь голос та увійшли до історії українського образотворчого мистецтва.

Висновки. Аналізуючи творчий процес у мистецькому середовищі Києва, зокрема творчість художників-графіків, відзначено високий інтерес до літографської техніки як у молодих мистців, так і в зрілих майстрів графіки.

Про свою роботу в галузі графічного мистецтва вони звітували на міських, республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках, художні твори окремих мистців були високо оцінені та отримали дипломи й відзнаки. Дослідник В. Афанасьєв вважає, що «Безмежне розмаїття життя відтворюється в конкретних його проявах, зображується не безпристрасно-реєстраційно, а у всьому багатстві і своєрідності характерів людей, в різноманітності форм, кольорів, фактури предметного світу, в емоційно-психологічному чи філософсько-споглядальному аспектах» [1, с. 11]. Загалом творча діяльність київських літографів була схвально прийнята громадськістю та працівниками культури. Так, провідні художники-графіки Н. Лопухова та М. Попов були відзначені державою: Н. Лопуховій за заслуги в розвитку радянського образотворчого мистецтва присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв Українського РСР (1967); М. Попов отримав Грамоту Президії Верховної Ради УРСР за досягнення в галузі образотворчого мистецтва (1967). Незважаючи на заанґажованість та ідеологічний тиск на мистецтво художники-графіки знаходили можливість висловити своє бачення та розуміння процесів, які відбувалися в суспільстві, побачити позитивне в житті людей та сказати своє слово в книжковій графіці.

1. *Афанасьєф В. А.* Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. Нариси з історії українського мистецтва / В. А. Афанасьєф — К. : Мистецтво, 1984. — 224 с. : іл.
2. *Бокань В.* Українська графіка 1960–1970 / В. Бокань — К., 1997. — 160 с.
3. *Бокань В.* Українська станкова графіка шестидесятників у ХХ столітті / Бокань В. — К., 1996. — 60 с.
4. *Владич Л. В.* Мовою графіки. Огляди. Статті. Рецензії / Владич Л. В. — К. : Мистецтво, 1967 — 247 с.
5. Історія українського мистецтва : в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ ст. / під ред. Г. Скрипник — К. : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. — 1048 с.
6. *Лагутенко О. А.* GRAPHIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ-століття / О. А. Лагутенко — К. : Грані-Т, 2007. — 168 с. : іл.
7. *Лагутенко О. А.* Українська графіка ХХ століття: навчальний посібник / О. А. Лагутенко — К. : Грані-Т, 2011. — 184 с. : іл.
8. Надія Лопухова: Альбом / Авт.-упорядник. Л. І. Дмитрова. — К. : Мистецтво, 1981. — 111 с. : іл., 1 л. портр.
9. Народний художник України Микола Попов: Альбом / авт. вступ. ст. В. Могилевський. — К. : ТОВ Європа Принт, 2004. — 199 с. : іл.
10. *Рубан В.* Микола Попов: Альбом / В. Рубан — К. : Мистецтво, 1985. — 127с. : іл.
11. *Турченко Ю. Я.* Український естамп / Ю. Я. Турченко — К. : Наукова думка, 1964. — 335 с.
12. *Христенко В. Є.* Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк / В. Є. Христенко: Навч. посіб. — Х. : Колорит, 2004. — 83 с. : іл.

Lithographs by the Ukrainian graphic artists of the sixties

Kateryna Popovych

Annotation. The Kyiv graphic school based in Kyiv State Arts Institute developed lithography art significantly. The group of Kyiv graphic artists from the experimental printmaking shop which worked successfully in the period from the 60s to the 90s made a great input in the depository of the Ukrainian drawing art. The modern artists use lithography technique rather rarely because of complicated printing technology.

Timeliness of research of the Kyiv lithography school is caused by lack of full-scale studies in the relevant scholarly literature. As of today there are many untapped issues concerning activities of Kyiv graphic artists who used lithography technique. These issues need detailed analyses, systematization and in-depth research.

The matter of research. Some students of theGraphic Faculty of the Kyiv State Art Institute have chosenlithography for their diploma thesis using it for easel graphic works as well as for book design and illustrations. Professor Pashchenko's students worked at his easel graphic workshop on depiction of revolution, the Civil War, socialist development of their country and routine life of the Soviet people. It is worth mentioning the following artists: Mykhaylo Turovskyy who created series of prints "On the Eve of Revolution" (1960), Yuliy Sheynis with his series of colored lithographs "Metal" (1961), Mykhaylo Andriychuk – series "The Milkmaids" (1962), Oleksandr Sholomiy – Series "The Fishmen" (1962), Viktor Vandalovskiy – series about revolutionare Artem (lithograph- asphalt, 1963).

In 1963 the Head of Graphic Arts Department Professor Pashchenko deceased, and his successor and disaple, Associate Professor Selivanov made a great input in the tutoring of the graphic artists. During the 60-s the students of the above mentioned workshop continued to develop "socialist realism subjects" as it was required by the country leaders. The teacher urged truthfulness, veracity and realistic approach in depicting of historical events and creating of scene painting. Therefore, the students made the series of lithographs: Oleksandr Kalachykov "Pages of Kobzar's Life" (1964), Vitaliy Hubenko – "Hryhoriy Skovoroda", (1969), Ihor Matseychuk – "Kolgosp Village" (1964), Ivan Kyrylov – "Seamen – Submariners" (1967). Some artists focused on the historical topics - Mykhaylo Morisov's diploma thesis was "Oleksandr Parkhomenko" (1965) and Oleksandr Skyba's series of lithographs "H. I. Petrovskiy" (1969).

Students of the book illustration workshop for their diploma thesis chosed designing and illustrating books by the Ukrainian and Russian classical writers and modern writers as well. The graduates made the following illustrations: Alla Sholomiy – for A.Gaydar's short story "Blue Cup" (1964), Volodymyr Selivestrov – for M. Sholokhov's "Fortune of a Man" (lithography-stamping, 1965), Yevhen Honcharenko – for S. Sklyarenko's "The Carpathian Mountains" (1961), Ihor Yashchenko – for M.Kulish's «97» (1969). Mykola Kompanets – for Mykhaylo Starytskyy's dram a "Cathing Two Hares" (1964), Vasyl Avramenko – for Taras Shevchenko's "Haydamaky" (1962), Valentyna Ulyanova – for O.Kobylyanska's "On Sunday Morning Digged Up Herbs" (lithographs-asphalt, 1965).

The best diploma thesis of the graduates from the Ukrainian art schools were exhibited at the art shows organized by the Union of Artists of the USSR and Ministry of Culture of USSR. Thus, in 1965 the diploma thesis of Oleksandr Kalachykov, Mykhaylo Marisov, Volodymyr Seliverstov, Valentyna Ulyanova and Mykola Kompanets were presented at the exhibition of diploma thesis, drawings, designs and the best works created by the students of Kyiv State Art Institute.

The book "In terms of Graphic Arts" by Leonid Vladych contained reviews of the most interesting diploma thesis created during the above mentioned period of time, the authors of which had original vision, interesting composition approach and diversity of descriptive means. It is worth mentioning graduates Mykola Kompanets, Vasyl Avramenko and Valentyna Ulyanova who used lithography technique.

At that time the young Ukrainian graphical artists were significantly influenced by the art works of the prominent Ukrainian, Russian, Baltic, German, Polish, American graphic artists and Mexican artists (members of popular art workshops) – Vasyl Kasiyan, Mykhaylo Deregus, Yevheniy Kibryk, Aldona Skirutite, Kathe Kollwitz, Rockwell Kent, Jose Guadalupe, Celia Calderon and others [2]. Kyiv graphic art school was based on the art of the above mentioned artists, however the artists developed their own style, creating form and content with the the signs of national identification.

In the 60-s many Kyiv graphic artists presented their lithographs at the regular art exhibitions, namely "Soviet Ukraine" national exhibition (1960), annual exhibitions (1961, 1963) and the one dedicated to the 50-th anniversary of the October Revolution. Borys Ginsburg, Vasyl Kaluga, Volodymyr Boldyrev, Ivan Krupskiy, Volodymyr Novykovskyy, Yevhen Hapon, Nina Bozhko, Inna Movchan,

Nadiya Lopukhova, Hanna Horobiyevska and Mykola Popov presented series of easel graphic works.Those artists who consistently followed the rules of socialist realism were unable to avoid artificiality of situations depicted in their art works, where the wishful replaced the real things and social state of society was exaggerated and idealized.

In 1965 the works presented at “Protecting Peace” National exhibition featured the war subjects referring to the historical events the Ukrainian people participated in.Prints made by Nina Bozhko, Vasyl Kaluga, Viktor Vandalovskiy, Zinoviy Tolkachov and Borys Shats were demonstrated there

Nadiya Lopukhova approved herself a gifted master of lithograph.She focused on woman’s life in the series of lithographs called “Women’s fortune in Shevchenko’s writing (1964) presented at the National Art Exhibition dedicated to 150th anniversary of Shevchenko

Conclusions. The lithographs created by the Kyiv graphic artists in 60-s are interesting and unique samples of the national graphic art. They carried out an experiment trying to create new tools and means in order to express their state of mind. Unfortunately they had to work during the tough time which considered to be a peak of socialist realism and during Khrushchov’s Thaw known for combating signs of “extraneous bourgeois art” and formalism. Despite political bias and ideological pressure the graphic artists managed to express their own attitude and vision of the social processes, to reflect a positive side in the life of people and to make their input in the development of book design and illustrations.

Keywords: lithography, asphalt, block print, flat-bed lithography.

Литография в творчестве киевских художников-графиков 1960-х годов

Екатерина Попович

Анотация. Статья посвящена творчеству киевских художников-графиков 1960-х годов, которые работали в литографской технике. Рассмотрено тематику эстампов киевских мастеров-литографов исследуемого периода, была попытка охарактеризовать образно-стилистические и технологические особенности литографских произведений.

Ключевые слова: литография, асфальт, эстамп, плоская печать.

УДК 75.03(477) «18»

Тетяна Сіровська
студентка IV курсу
архітектурного факультету
ПолтНТУ ім. Ю. Кондратюка,
науковий керівник: В. М. Ханко
мистецтвознавець, доц. кафедри образотворчого мистецтва
ПолтНТУ ім. Ю. Кондратюка

Картина М. О. Ярошенка «Всюди життя» та її роль у творчості художника

Анотація. У статті йдеться про особливості творчості М. О. Ярошенка, аналізується картина «Всюди життя», визначається її місце і роль у творчості митця та в мистецтві XIX ст. загалом.

Ключові слова: М. О. Ярошенко, «Всюди життя», культура XIX ст., передвижники, акварельний ескіз, гама, колористика, художник.

Постановка проблеми. За результатами ознайомлення з літературними джерелами, присвяченими обраній темі дослідження, на сьогоднішній день у науковому середовищі є багато досліджень творчості художників у різних аспектах, і не так багато ґрунтовних праць щодо їхніх окремих творів. Зокрема, не дослідженою в повній мірі є твір одного з відомих російських художників, українця за походженням, М. О. Ярошенка «Всюди життя».

Дана публікація є спробою детальніше виявити особливості творчості митця, його громадянську позицію, світосприйняття, високі моральні ідеали на прикладі зазначеної картини.

Актуальність дослідження. Останнім часом в Україні спостерігається поглиблений інтерес до культури XIX ст., до соціальних явищ, що були типовими для того часу. Це боротьба основних класів – буржуазії та пролетаріату, поляризація суспільства, зіткнення протилежних тенденцій, стрімкий зліт матеріальної культури та початок відчуження особистості. Саме вони визначили характер духовної культури того часу. Художники втомилися від вимог об'єктивності й типізації. Народжується нова, суб'єктивна художня реальність, що відкривається в словах: «Важливо не те, як усі бачать світ, а те, як його бачу я, бачиш ти, бачить він» [10, с. 48]. Цей етап розвитку художньої культури характеризувався проникненням в глибини людської свідомості і почуттів, у складні процеси суспільного життя. Саме тому твори нашого земляка Миколи Олександровича Ярошенка й вирізняються широтою тематики та різноманіттям жанрів. Його творчість оцінювалася неоднозначно як його сучасниками у XIX ст., так і в наш час спричиняє нерозуміння його творів і

визначає актуальність їхнього детального дослідження.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Завданням автора цієї публікації є розкриття особливостей творчості М. Ярошенка крізь призму його твору «Всюди життя», який є предметом дослідження, а також визначення місця та ролі його у творчості митця та в художньому мистецтві XIX ст. загалом.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Найґрунтовніші дослідження творчості М. О. Ярошенка, на нашу думку, подано у працях В. Приткова «Николай Александрович Ярошенко» [9], «Очерки по истории русской живописи второй половины XIX века. Н. А. Ярошенко» [10]. Зауважимо, що в публікаціях відсутній аналіз однієї з найвідоміших його картин – «Всюди життя», що й стало визначальним фактором наукового інтересу.

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Картина М. О. Ярошенка, якою захоплювався Лев Толстой, не здобула ще у науці ґрунтовного аналізу, кроком до якого є це дослідження.

Новизна наукового дослідження полягає у спробі належним чином оцінити творчу спадщину нашого земляка М. Ярошенка, а комплексне вивчення обраної теми дозволить виразніше простежити мистецькі особливості його творчості.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Детальний всебічний аналіз окремих творів видатного митця М. О. Ярошенка, на нашу думку, є важливою ланкою у формуванні належного осмислення його творчості, запобіжним засобом проти дилетантських суджень про його глибокозмістовні картини. Отож, запропонована публікація сприятиме детальнішому вивченню та належній оцінці творчого доробку художника і доводить необхідність подальших досліджень у цьому напрямку.

Виклад основного матеріалу. Микола Ярошенко народився 1846 року в Полтаві. Тут минули його дитячі роки. Батько художника – Олександр Михайлович, високоосвічена людина, був військовим, дослужився до чину генерал-майора. Мати Любов Василівна – дочка відставного поручика. Схильність до малювання у хлопчика виявилася рано, але, за сімейною традицією, батько хотів, аби син зробив військову кар'єру, і в дев'ять років віддав його до Полтавського кадетського корпусу, де Микола привернув увагу вчителя малювання І. К. Зайцева [3]. Побачивши перші роботи Ярошенка, І. К. Зайцев розпізнав у хлопцеві майбутнього талановитого художника. Малюнки тих часів, які збереглися, засвідчують, що під керівництвом свого вчителя юний художник займався серйозно й успішно. По закінченні кадетського корпусу, в 1863 році, Ярошенко переїздить до Петербурга і вступає до Павлівського військового училища, звідки його 1867 року переводять до Михайлівської артилерійської академії. Водночас він стає вільним слухачем Академії мистецтв, юнак бере приватні уроки у популярного в 60-ті роки художника О. М. Волкова, відві-

дує вечірні класи рисувальної школи Товариства заохочування мистецтв, в якій викладав І. М. Крамською. Закінчивши у 1869 році на відмінно військову академію, він продовжує успішно займатися мистецтвом [11, с. 10].

Творчість Миколи Ярошенка з перших самостійних кроків у мистецтві привернула пильну увагу художньої критики 70–80-х років XIX ст [7].

Ім'я художника набуло популярності у зв'язку з появою картини «Кочегар» (1878). Він першим серед російських живописців змалював образ заводського робітника, показавши його не тільки жертвою важкої праці, а й новою могутньою соціальною силою. Він був одним з яскравих, самобутніх художників, входив до складу Товариства передвижників, принциповий і твердий у своїх переконаннях художник-громадянин – побратими по творчому об'єднанню називали його стражем кращих традицій Товариства, совістю його [10, с. 6]. І коли дивишся на його картини, насправді переконуєшся, що це була людина високих моральних ідеалів. Неодноразово художник дивував колег, критиків і публіку людяністю, глибоким співчуттям, якими були сповнені його твори. Багатьох цікавило, звідки у людини з академічною військовою освітою стільки співчуття до горя простих людей. Все своє життя він був міцно пов'язаний з цим могутнім рухом, що об'єднав кращі художні сили під прапором боротьби за реалізм, народність і національну самобутність у мистецтві [11].

На художніх виставках передвижників Ярошенко одразу проявив себе як своєрідний художник із власною творчою темою, літописець життя великого міста епохи капіталізму; «художник-демократ», він побачив у ньому і жертв буржуазного ладу, що опускаються «на дно» життя – міську бідноту, і зростаючий разом із розвитком капіталізму пролетаріат. М. Ярошенко невпинно шукав образ позитивного героя, ту силу, яка могла б звільнити людину від гноблення та експлуатації [8].

Микола Ярошенко створює композиції, присвячені різним соціальним типам його часу: революційній інтелігенції – «Ув'язнений» (1878), «Старе і молоде» (1881), передовій учнівській молоді – «Студент» (1881), «Курсистка» (1883). У цих роботах художник прагне змалювати узагальнений образ нового покоління – мислячого, цілеспрямованого, діяльного [12].

Значне місце у творчості М. Ярошенка займає портрет. Характерно, що його моделями завжди були люди, духовно йому близькі: художники І. М. Крамською (1876), В. М. Максимов (1878), І. К. Зайцев (1886), М. М. Ге (1890), письменники Г. І. Успенський (1884), М. Є. Салтиков-Щедрін (1886), О. М. Плещеєв (1887), В. Г. Короленко (1898).

Тонкою ліричністю пройняті жанрові картини М. Ярошенка 80–90-х років: «На гойдалці» (1888), «У теплих краях» (1890), «Мрійник» (1892).

Останні роки життя М. Ярошенко присвятив Уралу, де у вугільних копальнях шукав прототипи для задуманої картини з життя робітників. Однак раптова смерть не дала здійс-

нитися задумам художника. Він помер 1898 року в Кисловодську. Життя М. Ярошенка було недовгим, але доволі яскравим, напруженим, гранично насиченим та плідним [5].

Серед жанрових робіт художника найбільш відомою стала картина «Всюди життя». Тема соціальних протиріч була однією з головних у творчості М. Ярошенка. Твір був намальований під враженням від розповіді Л. М. Толстого «Чим люди живі?». Художник поділяв думку про те, що любов є основою життя і що воно завжди там, де є любов, чим і була зумовлена початкова назва «Де Кохання – там і Бог» [10, с. 44].

Жодна з картин Миколи Ярошенка не користувалася таким визнанням народу. Жодна не була так поширена в репродукціях, листівках, ілюстраціях. Пройнята ідеями глибокого гуманізму, поваги та співчуття до простих, знедолених людей, вона посіла гідне місце серед найкращих робіт передвижників [1].

На полотні зображені в'язні арештантського вагона, що спостерігають за голубами. Автор, обираючи простий і нехитрий сюжет, підкреслює несправедливість реального життя: як можуть люди з такими обличчями, сповненими тепла й добродушності, бути злочинцями? Вони набагато людяніші за тих, що лишилися по інший бік вагона, на волі.

Ми можемо розглядати картину як підсумок десятиліть плідної діяльності М. Ярошенка. Працював над нею художник майже рік. Упродовж 1887–1888 рр. він зробив акварельний ескіз до картини і наполегливо втілював його.



Микола Ярошенко.
Всюди життя. *Полотно, олія. 212х106 см. 1888*

Картина «Всюди життя», мабуть, тому і стала широко відомою, оскільки фіксує зворушливий епізод, побачений художником на одній зі станцій. В ній, як це відзначалося, яскраво виражені особливості творчості М. Ярошенка: його висока гуманність, демократизм, життєлюбність, що характерні для його моральних поглядів.

Основна тема картини – глибока любов і повага до трудящої людини, віра в його природні добрі душевні якості, свідомість: стає зрозуміло, що зображені кримінальні злочинці – лише жертви самодержавного, буржуазно-поміщицького ладу Росії, котрих в арештантський вагон загнали безпросвітно тяжке життя, безправ'я і свавілля. Герої картини – засланці. В арештантському вагоні їх везуть на каторгу або заслання. В дорозі потяг зупинився, а на платформу злетілися голуби. На дощатому настилі вони довірливо збирають крихти чорного арештантського хліба, які сипле їм через грати малюк. Із посмішкою спостерігають за сценою інші арештанти: старий мудрий і добродушний селянин; робітник з хворим блідим обличчям, але з веселими зморшками біля очей, здивовано підняв брови вгору, а губи прошепотіли щось хороше... молодий солдат [12].

Центральна група персонажів нагадує Святе сімейство, в ній можна вгадати євангельських персонажів: Мадонну з немовлям, трьох волхвів з дарами у вигляді хлібних крихт і символічне позначення Бога-Батька – голуби [4, с. 95].

На першому плані – мати з малою дитиною. Руки її дбайливо тримають хлопчика, але думками вона далеко від цього недовгого й несподіваного свята волі. Вона вся – гіркі роздуми про долю сина, про його майбутнє. «У ній і в дитині є щось за композицією, що нагадує мадонну. Як ніби художник хотів своє глибоке співчуття до матері і дитини виразити в цьому традиційному образі» – пише М. С. Моргунов. Пригадуються слова художника на запитання: «Що ви пишете?» – «Мадонну», – відповів він із властивою йому тонкою усмішкою» [10, с. 45]. Але, зрештою, в картині немає нічого спільного з традиційним ідеалізованим образом мадонни, що і є особливістю її, навіть у тому тлумаченні, яке давали великі художники, висловлюючи скорботу матері, що передчуває «хресний шлях» свого сина.

Про картину багато говорили, сперечалися, було зрозуміло, що головна ідея картини – це могутня сила добра, любов до життя, увага і співчуття до принижених та ображених. І хоча М. Ярошенко показав тільки один, на перший погляд, буденний епізод із життя засланців, соціальна насиченість образів – старий селянин, робітник, солдат, інтелігент, мати з невинним малям – розкривала великий суспільний сенс картини. Вона прозвучала звинуваченням не тільки царському суду, а й усьому ладу, всій несправедливій порочності системи – царизму [2].

Окрім суспільного значення, картина має промовисті художні особливості: динамічність композиції – фрагментарно, де в кадрі схоплено найголовніше; цілісність колірного ладу – зелено-жовтий вагон, сіре небо, сірі тюремні халати, зеленувато-сірі бліді обличчя, об'єднані в скорботну гаму, де темна, щільна за кольором пляма (хустка матері) звучить сумним урочистим акордом . Цій колористичній групі вторить інша – вільні птахи на пероні: ті ж сірі, чорно-білі, жовто-бляклі тони.

У побудові картини художник виявив неабияку сміливість. Вона

– поєднання трьох прямокутників: загального прямокутника всієї картини і двох вікон. Обличчя в'язнів такі виразні й своєрідні, ніби вкладені у потрійну раму. Вони закарбовуються в пам'яті назавжди.

М. Ярошенко немов зупинив мить гіркого життя простого, гнобленого народу, заточеного в брудний, обшарпаний, темний і вогкий зелений вагон. Усюди життя, – підкреслює художник, – воно скрізь, воно видніється в іншому вікні вагона, через яке ллється світло літнього дня, але його позбавлені ці прості бідні люди, що потрапили за ґрати [6].

Лев Толстой зауважував: «... Яка дивна річ! І так вона багато говорить вашому серцю ... Ви відходите від картини зворушеним ... На мою думку, все ж кращою картиною, яку я знаю, залишається картина художника Ярошенка «Всюди життя» [4, с. 49].

Головні висновки. Отже, як бачимо, в картині «Всюди життя» виявилося новаторство М. Ярошенка як у вирішенні сюжетно-тематичної лінії, так і в композиційній побудові. Митець ніби відрізає рамками все зайве для сприйняття сюжету та ідеї картини, а те, що вразило його серце – подає крупним планом, ніби кінокадром. Цей новаторський прийом започаткував у мистецтві нове композиційне вирішення, що отримало продовження у творчості інших митців.

Саме ідейна насиченість і глибина розкриття психологічного образу людини робить картину «Всюди життя» неповторною, оригінальною та складною для сприйняття. Глибоке дослідження творчості М. О. Ярошенка дозволить повніше зрозуміти ідею його творчості, вивчити мистецькі особливості художника та систематизувати його творчу спадщину.

1. Алтаев А. Памятные встречи / А. Алтаев. – Л. : Искусство, 1946. – 305 с.
2. Горобець П. Видатний художник (До 60-річчя з дня смерті М. О. Ярошенка) / П. Горобець // Зоря Полтавщини. – 1958. – № 3. – С. 4.
3. Горобець П. М. О. Ярошенко (До 50-річчя з дня смерті) / П. Горобець // Зоря Полтавщини. – 1948. – № 2. – С. 4.
4. Государственная Третьяковская галерея. – Т. 1. – М. : Изд-во «Директ-Медиа», 2011. – 95 с.
5. Локтионова Л. К. Н. А. Ярошенко. Всюду жизнь / Л. К. Локтионова. – Ставрополь : Ставропольское книжное издательство, 1969. – 6 с.
6. Микола Ярошенко: Художній альбом / автор-упорядник С. Бочарова [та ін.]. – Полтава : АСМІ, 2006. – 88 с.
7. Ніконенко Я. Микола Олександрович Ярошенко (До 100-річчя з дня народження) / Я. Ніконенко // Зоря Полтавщини. – 1946. – № 1. – С. 4.
8. Піаніда Б. Художник, великий громадянин / Б. Піаніда // Зоря Полтавщини. – 1964. – № 4. – С. 4.
9. Прытков В. Николай Александрович Ярошенко / В. Прытков. – М. : Государственное издательство изобразительного искусства, 1956. – 40 с.
10. Прытков В. Очерки по истории русской живописи второй половины XIX века. Н. А. Ярошенко / В. Прытков. – М. : Издательство Государственной Третьяковской

галереи, 1950. – 80 с.
11. Савицкая Т. В поисках правды и красоты: Очерк о художниках-передвижниках / Т. Савицкая. – М. : Изобразительное искусство, 1976. – 110 с.
12. Секлюцький В. В. Микола Олександрович Ярошенко / В. В. Секлюцький. – Ставрополь, 1963. – 150 с.

Painting Life is Throughout by Mykola Yaroshenko and its Role in the Heritage of the Aritst

Tetyana Sirovska

Annotation. This article offers a discussion of the personal artistic touch of Mykola Yaroshenko, the author of the Life is Throughout painting, as well as the impact of this piece of art both on the artist himself and the artistic developments of the XIXth century.

While a lot of research can be currently found, exploring creative work of many artists as a whole, and from various perspectives, in-depth studies on specific artworks are not really numerous. In particular, this is true in relation to the painting Life is Throughout by Mykola Yaroshenko, a famous Russian artist of Ukrainian background.

Based on the painting above as sample, this publication has been an effort to appropriately analyze the specific characteristics of the creative work by Yaroshenko, as well as the artist`s public stance, perception of the world, and the high moral ideals he pursued.

The novelty in this research is that an attempt is being made to properly evaluate the creative heritage by Mykola Yaroshenko, who is our countryman; a comprehensive approach in the study will make it possible to highlight the specific features of his artwork.

We believe that an in-depth and comprehensive research of some of the creations by the outstanding artist Mykola Yaroshenko is an important element for both formulation of a proper reflection on his artistic legacy and development of a prevention mechanism against dilettantish judgments on the artist`s deep-meaning artworks. This publication promotes proper evaluation of the heritage by the artist and proves the necessity of farther research in this area.

Probably, the reason why the painting Life is Throughout became so widely known was that it captured a really touching piece of life, seen by the artist at one of the railway stations. Again, the painting reflects the specific features of the artwork by Mykola Yaroshenko, his high-level humanism and love to life.

Painting Life is Throughout comprehends the innovative approaches by Yaroshenko both in narrative and composition. It looks as if the artist deliberately cuts off everything that is in excess for perception of both the story being told and the idea of the painting, while, with a close-up view that looks like a movie

shot, presenting the essence of what pierced his to the very heart. This innovative method gave start to a new compositional solution in fine arts, the one that continued in the work by other artists.

These are both ideological profuseness and an in-depth elaboration of human psychological character that Life is Throughout a creation being unique and complicated for intussusception. Soaking in the Mykola Yaroshenko artistic heritage will enable to better understanding of the idea of his artwork, as well as to the artwork`s advanced comprehension and systematization.

Keywords: Mykola Yaroshenko, Life is Throughout, culture, XIXth century. The Wanderers,The Itinerants, coloristics, artist, watercolor study, palette.

Картина Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь» и ее роль

в творчестве художника

Татьяна Сировская

Аннотация. В статье речь идет об особенностях творчества Н. А. Ярошенко, анализируется картина «Всюду жизнь», изучается и исследуется ее место и роль в творчестве художника и в искусстве XIX века в целом.

Ключевые слова: Н. А. Ярошенко, «Всюду жизнь», культура XIX в., Передвижники, акварельный эскиз, гамма, колористика, художник.

УДК 624.21.037

Ярослав Ковальчик
викладач кафедри архітектурних конструкцій НАОМА,

Людмила Левківська
кандидат технічних наук,
доцент кафедри архітектурних конструкцій НАОМА

Проблема термонапруженого стану в масивах бетону монолітних прогонових будов мостів

Анотація. Висвітлено проблему термонапруженого стану при будівництві монолітних попередньо напружених залізобетонних прогонових будов мостів. Пропонуються регулювання напружень, які виникають у процесі набуття міцності в масиві бетону.

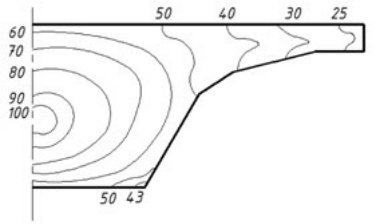
Ключові слова: монолітні прогонові будови мостів, термонапружений стан бетону, попередньо напружений залізобетон.

Постановка проблеми. Важливою умовою при зведенні транспортних споруд є забезпечення їхньої надійності та довговічності. Для залізобетонних конструкцій одним із визначальних факторів, який суттєво впливає на ці показники, є тріщиноутворення в бетоні. Наявність тріщин у бетоні конструкцій порушує їхню цілісність і впливає на напружено-деформований стан елементів, пришвидшує процеси деградації бетону, викликає корозію арматури в місцях утворення тріщин.

Проблема тріщиноутворення набуває особливого значення при виділенні тепла гідратації у великих масивах монолітного залізобетону. В мостобудуванні вона стосується не тільки масивів фундаментів та опор, але й монолітних прогонових будов, які віднедавна почали частіше споруджувати в Україні.

Аналіз останніх досліджень. Ще 1891 року І. Малюга [1] звернув увагу на те, що при твердненні цементного розчину відбувається виділення тепла. А. А. Байков [2] у 1906 році помітив, що різні за хімічним складом цементи мають різні характери температурних кривих, тобто процес хімічної реакції цементного в'яжучого з водою може відбуватися з різною швидкістю. Питання гідратації цементів та бетонів досліджували П. Н. Бондаренко, О. П. Мчедлов-Петросян [3], А. В. Ушеров-Маршак [4], К. Д. Некрасов [5], Коротин В. Н. [6]. Через різницю температури в перерізі бетону, який злегка схопився, виникають різні напруження, які навіть при невеликих його геометричних розмірах можуть спричинити тріщиноутворення.

Досвід будівництва монолітних прогонових мостів за кордоном свідчить, що проблема утворення тріщин



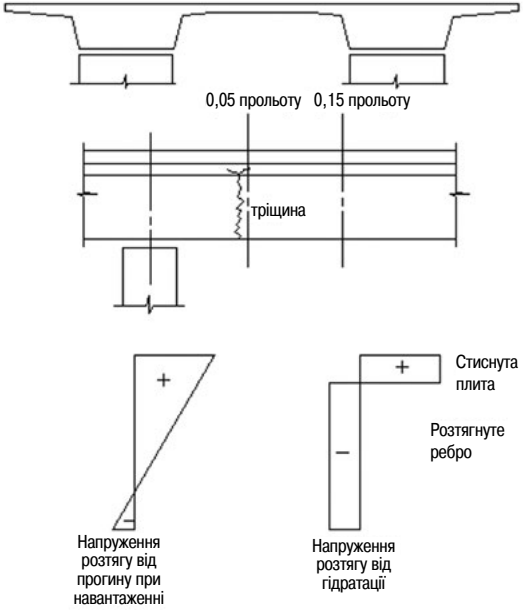
Іл. 1. Температурний градієнт перерізу прогонової будови на МКАДі при застиганні бетону

при влаштуванні цих конструкцій є актуальною. При спорудженні низки монолітних попередньо напружених прогонових будов у Росії після знімання опалубки були виявлені поперечні тріщини в плиті між ребрами і в консольній частині її [7]. Виникла потреба визначення причин і розробки необхідних заходів для попередження тріщиноутворення [8].

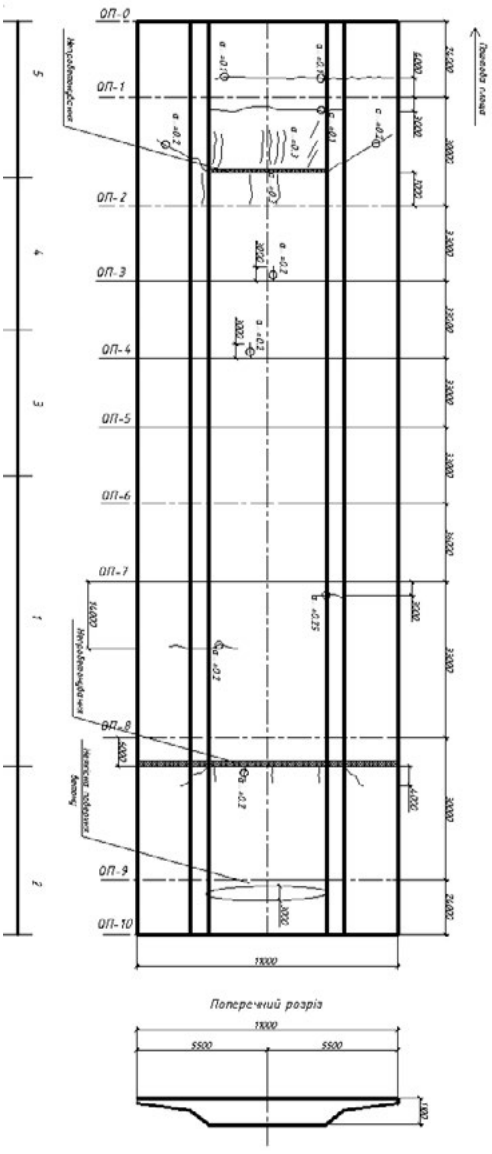
Відповідно до комп'ютерних розрахунків [9], бетон в одній з прогонових будов, зведених на МКАД (московська кільцева автомобільна дорога) в 1999 році, може досягати температури — 110°С в масиві ребра і мати значно меншу температуру 50°С–25°С на консолі (іл. 1).

Утворення тепла при гідратації супроводжувалося сильним розтріскуванням прогонової будови при будівництві в Англії [10]. Плита складається з двох широких попередньо напружених ребер заввишки 1,5 м, з'єднаних між собою тонкою залізобетонною плитою, з боковими консолями. При демонтажі опалубки були виявлені тріщини з шириною розкриття понад 1мм в 1/20-й довжини прольоту. Тріщини проходили крізь всю висоту ребра і закінчувалися на верхній плиті перерізу (іл. 2). В даному разі причиною появи тріщин в ребрах прогонової будови вважається виникнення значних напружень розтягування при гідратації бетону.

При обстеженні естакади з монолітною прогоновою будовою по вул. Набережно-Хрещатицькій в м. Києві були виявлені дефекти прогонової будови (іл. 3) [11], в тому числі осадочні тріщини з шириною розкриття 0,1–0,3 мм. Отже, в Україні проблема утворення тріщин при влаштуванні монолітних прогонових будов також є актуальною і потребує вирішення.



Іл. 2. Схема тріщиноутворення



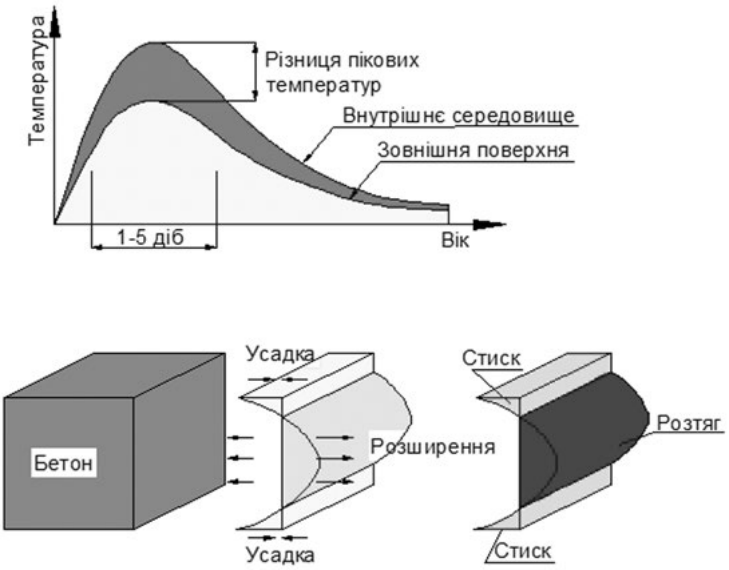
Іл. 3. Схема дефектів прогонової будови та її поділу на секції бетонування

Мета даної **роботи** — описати й проаналізувати процес тріщиноутворення при тужавінні бетону монолітних прогонових будов мостів, дати пропозиції з попередження тріщиноутворення в таких конструкціях.

Опис існуючої проблеми. На хімічному рівні тепловиділення залежить від мінерального складу цементу, його хімічного складу, витрати цементу на 1м³ бетону, від хімічних добавок, введених до бетонної суміші, початкової температури вкладеної суміші, температури бетону при вкладанні [6, 9, 12].

До технологічних причин виникнення тріщин належать: примикання структури нового бетону до старого, защемлення бетону нової конструкції в старому бетоні, обмеження в русі бетонної маси (опорні елементи, жорсткі з'єднання, перепад в геометричних розмірах та в плані масиву), наявність додаткових зовнішніх джерел тепла.

Виклад основного матеріалу. Нагрівання бетону відбувається в перші години і дні після його вкладання [1], як правило, упродовж 1–5 днів. Взаємодія цементного порошку з водою супроводжується виділенням тепла, яке при укладанні бетону великими масами може призвести до значного розігрівання бетону до 30–50°С, а іноді і більше, порівняно з температурою бетонної суміші при укладанні. Коли внутрішня температура укладеного бетону швидко



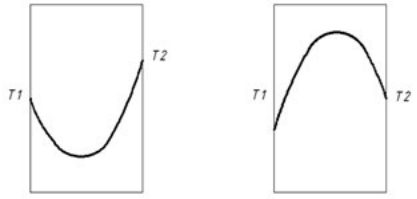
Іл. 4. Схема процесу тріщиноутворення при гідратації бетону

підвищується за рахунок тепла від гідратації, внутрішній об'єм його розширюється, але деформації бетонної поверхні малі за рахунок температури навколишнього середовища, як це показано на іл. 4. При наступному охолодженні зовнішні поверхні бетонних масивів вистигають швидше, ніж бетон всередині, і скорочуються в об'ємі — з'являються так звані температурні розтягуючі і стискаючі напруження, внаслідок чого виникають волосяні тріщини [5], які з часом можуть розширюватися і ставати осередками прогресуючої корозії бетону.

Температурними мікронапруженнями вважаються напруження, що виникають в бетоні внаслідок різниці коефіцієнтів температурного лінійного розширення і модулів пружності для крупного заповнювача і цементного розчину (мікронапруження першого роду), різниці коефіцієнтів температурного лінійного розширення і модулів пружності дрібного заповнювача і цементного каменю (мікронапруження другого роду), різниці коефіцієнтів температурного лінійного розширення і модулів пружності окремих кристалів цементного каменю (мікронапруження третього роду) [5].

Ці напруження впливають на величину допустимого розтягування бетону як матеріалу. Величина їх залежить від рівня температури, за якої створюється просторова кристалізаційна структура з гідросилікатів кальцію у тверднучому цементному камені в момент набору бетоном міцності 0,25...0,3 R28 [5].

При нагріванні конструкції зовні утворюється ввігнуте температурне

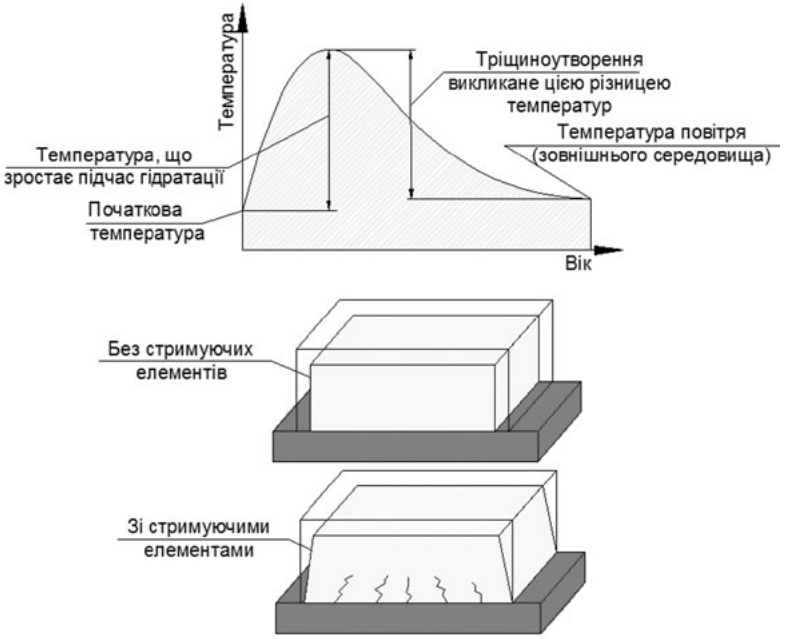


а *б*

Іл. 5. Температурна крива нульових напружень: *а* — ввігнута; *б* — вигнута

поле, або температурна крива нульових напружень. За такої кривої виникає власний несприятливий стан (іл. 5, а). Справа в тому, що при вирівнюванні температур по перерізу конструкції зовнішні розігріті шари будуть схильні до більших температурних деформацій, ніж внутрішні. Внутрішні шари перешкоджатимуть деформаціям зовнішніх, внаслідок чого при вирівнюванні температур по перерізу стінки зовнішні шари ставатимуть розтягнутими і менш тріщиностійкими, ніж внутрішні.

При внутрішньому розігріванні бетону за рахунок екзотермії цементу бетон у центральних шарах скоріше твердне і більше нагрівається (іл. 5, б). Надалі при вирівнюванні температур по перерізу стінки зовнішні шари деформуватимуться менше, ніж внутрішні, стаючи стиснутими і більш тріщиностійкими, ніж розтягнуті внутрішні. В такій конструкції з випуклою кривою нульових напружень утворюється сприятливий власний термонапружений стан, який підвищує тріщиностійкість стінки.



Іл. 6. Механізм тріщиноутворення внаслідок стримуючого фактора

Урахування цих особливостей і правильне використання їх дозволяє в ряді випадків суттєво збільшити задану величину допустимих температурних перепадів при вистиганні конструкції і цілеспрямовано досягти підвищення тріщиностійкості бетонних конструкцій.

Для визначення умовного формування власного термонапруженого стану в залізобетонних конструкціях потрібно проводити теплофізичні розрахунки твердничого бетону за допомогою автоматизованих програм і будувати температурні поля нульових напружень.

На іл. 6 показаний найбільш поширений випадок тріщиноутворення при вистиганні масиву бетону після нагрівання, коли стримуючим фактором є структура прилягаючого старого бетону, який гальмує зсідання масиву бетону. Окрім цього, на площині стику укладеного масиву бетону із старим бетоном значно менший коефіцієнт конвекції, ніж на поверхневих площинах масиву (повітря, опалубка). Цей коефіцієнт змінює теплообмін між старим та новим бетоном.

У тонких бетонних конструкціях тепло гідратації швидко розсіюється і не спричиняє істотного розігрівання бетону.

Оскільки на більших відстанях виникають великі напруження, то при значних геометричних розмірах конструкції тепловиділення цементів у масивних спорудах є досить небажаним. Тобто на термонапружений стан у монолітних масивах впливають два взаємозалежних фактори: геометричні розміри й різниця температур у бетонній суміші при її укладанні. Регулювання цих факторів і точне розуміння температурних процесів у масиві дасть змогу ефективно контролювати температуру і, в кінцевому рахунку, економити час, зусилля, затрати та уникнути виникнення тріщин в бетоні.

Висновки. Для запобігання тріщиноутворення пропонується наступне.

1. Регулювання часу та швидкості тепловиділення складом бетону (цементом, його частки вмісту).

2. Регулювання геометричних характеристик перерізу конструкції та довжини стику із суміжними секціями; забезпечення плавності епюр розподілу середніх температур у зоні контакту суміжних елементів; раціональна розбивка на шари при бетонуванні.

3. Створення часткового напруження в конструкціях монолітних попередньо напружених прогонових будов.

4. Примусове охолодження через внутрішні та зовнішні трубопроводи.

5. Додавання конструктивної арматури часткою у 15 % довжини прольоту по обидва боки від опор та готових стикових секцій; на 0,15 % армування найбільш розтягнутої частини перерізу, або 0,6 % армування перерізу зовнішньої смуги на глибину 400 мм.

6. Укладати бетон класу В45 (на один-два класи вищий за прийнятий) в торцях прогонових будов на відстань 3–5 м.

1. *Малюга И. Г.* Свойства портландского цемента (и других гидравлических вяжущих) в применении его и испитании. — Инженерний журнал, 1891, № 9, с. 36–46.
2. *Байков А., Богданов Н.* Тепловые явления при схватывании и твердении портландцемента. — Цемент, 1906. — № 3–4. — с. 41–48; № 7–12, с. 98–105.

3. *Мчедлов-Петросян О. П., Бабушкин В. И.* Термодинамика и термохимия цемента. // Шестой международний конгрес по химии цемента. — М. : Стройиздат, 1976. — т. 2. — С. 6–16.
4. *Ушеров-Маршак А. В.* Калориметрия цемента и бетона. — Х. : Факт, 2002. — С. 184.
5. *Некрасов К. Д.* Тяжелый бетон в условиях повышенных температур. — М. : Стройиздат, 1972. — С. 20–24.
6. *Коротин В. Н.* Организация технологического обеспечения качества бетонных и арматурных работ при возведении монолитных железобетонных предварительно напряженных плитно-ребристых пролетных строений мостов: Автореф дис. канд. техн. наук: 05.02.22/ Междунар межакадем союз., М., 2005. — 58 с.
7. Отчет по результатам приемочного обследования и испытаний путепровода на 77 км МКАД (Бусиново). / Кришман Б. И., Сапронов И. М. НИЦ «Мосты» ОАО «ЦНИИС». — М., 1999.
8. *Соколов С. Б.* Методы предупреждения трещинообразования в железобетонных плитно-ребристых пролетных строениях мостов на стадии разогрева бетона от экзотермии цемента. — М., 2006. — 206 с.
9. *Соловьянчак А. Р., Шифрин С. А., Соколов С. Б.* Влияние температурного фактора на формирование потребительских свойств плитно-ребристых пролетных строений в период их возведения. // Научные труды ОАО «ЦНИИС». — Вып. № 217, 2003.
10. The Design of Prestressed Concrete Bridges. Concepts and principles. Robert Benaim, 2008. — 581 p.
11. *Коваль П. М., Сташук П. М., Ковальчик Я. І.* Дослідження тріщиностійкості монолітної попередньо напруженої естакади методом акустичної емісії // Зб. «Дороги і мости» Держдор НДІ ім. М. П. Шульгіна. — Вип. № 12. — К., 2010. — С. 56–62.
12. *Антонов Е. А.* Методика технологического регулирования термонапряженного состояния монолитных железобетонных транспортных сооружений: Дис. канд. техн. наук ОАО ЦНИИС. — 05.23.11. — М., 2005. — 229 с.

The problem of thermostress stain in concrete mass of monolithic bridge spans structures

Yaroslav Kovalchyk, Liudmyla Levkivs'ka

Annotation. This paper describes the problem of thermo stress state at building of monolithic prestressed concrete spans of bridges. The methods of regulation stresses that occur in the recruitment strength in the array of concrete.

Experience of monolithic span bridges abroad building shows that cracking problem of these structures constructing are relevant as they significantly affect on their endurance.

The problem of cracking acquires a special importance in the heat of hydration in large arrays of reinforced concrete. In bridge construction, it applies not only to arrays of foundations and supports, but also to the monolithic spans that have begun to build in Ukraine more recently.

The purpose of this paper is to describe and analyze the crack formation process during concrete monolithic spans bridges hardening and give proposals to warning crack formation in these structures.

At the chemical level heat generation depends on the mineral composition of cement, its chemical composition, cement consumption in 1m concrete, from chemical supplements introduced to the concrete mix, the initial temperature of the enclosed mixture, temperature at places.

Technological causes of cracks appearance include: adjacency structure of the new concrete to old, jamming concrete new construction in the old concrete, limiting movement in the concrete mass (supporting elements rigid connection to the geometric difference in terms of size and array), the availability of additional external sources heat.

Heating concrete occurs in the first 1–5 days. Interaction cement powder with water accompanied by heat, which at the conclusion of concrete large masses can cause significant heating in concrete, compared with the temperature of concrete mixture at the conclusion. When the internal temperature of concrete increases rapidly concluded by the heat of hydration, increasing its internal volume but small concrete surface deformation due to ambient temperature. In the subsequent cooling of the outer surface of the concrete arrays cools faster than the concrete inside, and reduced in volume there are so-called compressive and tensile thermal stresses, causing hair cracks that may eventually expand and become centers of progressive corrosion of concrete.

Considering the features of hardening concrete and proper use them in some cases allows to substantially increase the value of the specified allowable temperature differences during construction cooling and purposefully to reach increase of fracture toughness of concrete structures.

For determining the formation of its own thermostressed state in reinforced concrete structures necessary to conduct thermal calculations hardening concrete using automated software build and temperature fields zero stress.

Since there are large distances greater tension, then the significant geometrical dimensions of the design heat cements massive structures is quite undesirable. That is thermostressed state in monolithic arrays affecting two interrelated factors: the geometric dimensions and the temperature difference in a concrete mixture at its conclusion. Adjusting these factors and accurate understanding of thermal processes in the array will allow to effectively control temperature and, ultimately, save time, effort, costs and avoid cracks in the concrete.

To prevent cracking, the following chemical and technological solutions. Adjust the time and speed of heat dissipation of concrete. Adjusting the geometric characteristics of the design section and length of the junction adjacent sections. Creating a particular stress in the construction of monolithic prestressed spans. Forced cooling by internal and external pipelines. Adding structural reinforcement share of 15% span on both sides of the poles and finished butt sections; 0.15% reinforcement stretched most of the section, or 0.6% of foreign-section reinforcing strip to a depth of 400 mm. Laying concrete with one or two classes higher than accepted at the ends spans a distance of 3–5 meters.

Keywords: monolithic bridges spans structure, thermal stress state of concrete, prestressed concrete.

Проблема термонапряженного состояния в массивах бетона монолитных пролетных строений мостов

Ярослав Ковальчик, Людмила Левковская

Аннотация. Описана проблема термонапряженного состояния при строительстве монолитных предварительно напряженных железобетонных пролетных строений мостов. Указаны способы регулирования напряжений, возникающих при наборе прочности в массиве бетона.

Ключевые слова: монолитные пролетные строения мостов, термонапряженное состояние бетона, предварительно напряженный железобетон.

УДК 721.011.12

Микита Макухін
аспірант при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Принципи планувальної організації багатофункціональних мостових споруд

Анотація. Розглянуто принципи планувальної організації багатофункціональних мостових споруд з урахуванням їхніх основних функцій — транспортно-пішохідної та додаткової — розміщення установ і підприємств обслуговування. Висвітлені питання забезпечення організації транспортно-пішохідного руху, формування й розміщення функціональних блоків обслуговування, особливості розміщення житла.

Ключові слова: багатофункціональні мостові споруди, транспортно-пішохідна функція, установи і підприємства обслуговування.

Існуюча світова практика будівництва і проектування багатофункціональних мостових споруд (БМС) свідчить про актуальність цього питання при вирішенні сучасних містобудівних проблем. Водночас недостатність теоретичних розробок щодо розміщення та планувальної організації їх потребує детальнішого розгляду деяких особливостей цих питань [5].

Вирішення їх визначається необхідністю забезпечення основних функцій БМС — транспортно-пішохідної та додаткової — розміщення обслуговуючих установ і підприємств, а також приміщень різного типу.

Забезпечення пропуску транспортних і пішохідних потоків обумовлюють мінімально необхідні габарити БМС з урахуванням прийнятої схеми компоновки споруди, ширини водойми та інших умов.

Додаткові функції БМС — набір обслуговуючих установ і підприємств — остаточно визначають їхні габарити та конструктивне вирішення з урахуванням основних чинників, що впливають на об'ємно-планувальну організацію цих багатофункціональних споруд.

Транспортно-пішохідна основа. Наявний досвід організації транспортно-пішохідного руху на мостових переходах та чинна нормативна база дають можливість визначити основний принцип організації транспортної інфраструктури БМС — розділення руху різних видів транспорту — автомобільного (транзитного і місцевого), рейкового і руху пішоходів. У зв'язку з цим можна виділити відповідні складові транспортно-пішохідної інфраструктури БМС, які вимагають окремого простору (комунікаційних зон) в системі споруди.

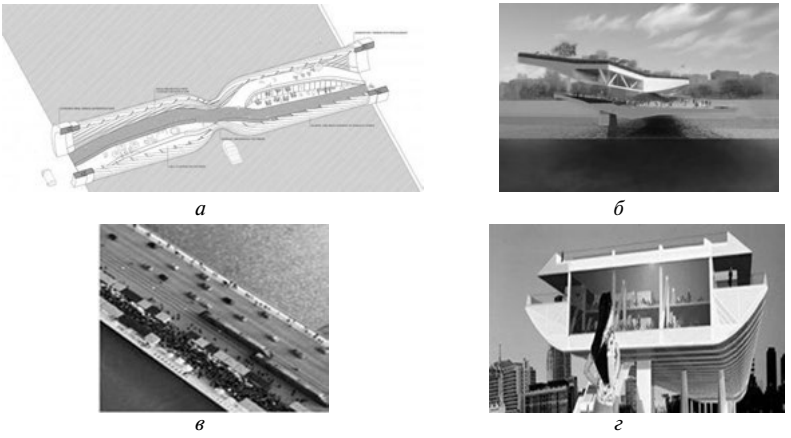
Якщо в зоні транзитного транспорту передбачається переважно організація руху міського транспорту (в межах БМС) без зупинок, то в

зоні місцевого руху має забезпечуватися можливість організації зупинок автомобілів, з'їздів, розворотних майданчиків та стоянок. Залежно від параметрів БМС та характеру транспортної мережі, що підходить до споруди, ці зони можуть бути розділені по горизонталі — в межах одного ярусу, по вертикалі — кожна із зон займає свій ярус, або змішано — по горизонталі і вертикалі. Зони транзитного та місцевого руху автомобільного транспорту зазвичай розташовуються у різних рівнях споруди.

При вирішенні планування БМС виникає потреба розділення загального транспортного потоку до споруди на два потоки, один з яких проходить транзитом по споруді, а другий — призначений для обслуговування різних установ і підприємств. У цьому випадку, за наявності інтенсивного транзитного транспортного потоку, виникає доцільність його ізолювання від місцевого, наприклад, по ярусах споруди (іл. 1).

Місцевий транспортний рух може бути організований за різними схемами, залежно від загальної композиції БМС, зокрема розміщення установ і підприємств обслуговування. В таких випадках ширина проїзної частини повинна складати: при односторонньому русі — 3,5–7,0 м, двосторонньому (при формуванні вулиці) — 7,0–10,5 м.

Інтенсивність пішохідного руху в межах БМС може бути різною. При наявності транзитного інтенсивного пішохідного потоку, подібного до тих, що існують у сучасних значніших та найзначніших містах на підходах до місць концентрації людей (вокзали, стадіони, станції метро тощо), його необхідно ізолювати від розміщених установ і підприємств обслуговуван-



а *б* *в* *г*

Іл. 1. Організація транспортного та пішохідного руху в проектах БМС:
а — виділення пішохідного транзиту на мосту «Турбіна» (Амстердам);
б — роз'єднання пішохідного транзиту і внутрішнього пішохідного руху (Севілья);
в — горизонтальне відокремлення пішохідного і транспортного руху (Бордо);
г — роз'єднання різних складових пішохідно-транспортної інфраструктури (Лондон)

ня; при незначній інтенсивності людського потоку його доцільно спрямовувати безпосередньо біля установ обслуговування або через них. Такий прийом набув поширення, наприклад, у нових великих торговельних центрах у Києві, де транзитний пішохідний потік перетинає їх саме з комерційних міркувань: при концентрації людей існує ймовірність підвищення ефективності торгівлі.

У межах БМС може виникати потреба в організації велосипедного руху. В цьому випадку велосипедна зона часто входить до пішохідної інфраструктури, особливо в тих спорудах, які є пішохідними. Ширина зони руху велосипедів повинна відповідати чинним нормам.

Одним з питань планувального вирішення БМС є визначення ярусів, на яких передбачається місцевий рух автомобільного транспорту і розміщення автостоянок. Найпростішим варіантом є доступ автомобілів не вище другого ярусу (за допомогою зовнішніх транспортних розв'язок) у випадку, коли перший ярус споруди відведено для руху транзитного транспорту. Зв'язок з ярусами, розташованими вище другого, передбачається за допомого пасажирських і вантажних ліфтів, або ескалаторів.

Планувальна компоновка БМС, особливо загальноміського значення, повинна передбачати різноманітні способи доставки людей у межі споруди як на автомобілях, так і на міському транспорті. В цьому випадку зупинки міського транспорту передбачаються у транзитній частині споруди — першому ярусі, як на в'їзді–виїзді, так і всередині їх. У таких місцях виникає найбільша інтенсивність пішохідного руху, що формує функціонально-комунікаційні вузли споруди, звідки пасажири за допомогою ліфтів та ескалаторів можуть потрапити на певний ярус, де розташовані установи і підприємства обслуговування.

Заслуговують на увагу питання розміщення автостоянок, що враховують потреби відвідувачів установ і підприємств БМС відповідно до їхньої кількості, включаючи працівників об'єктів додаткової функції.

Автомобільні стоянки, які влаштовуються біля БМС, можуть бути відкритими (в одному рівні) і закритими (з наявністю кількох ярусів). Найбільш привабливим варіантом слід вважати багатоярусні, оскільки при цьому розрахункова площа на одне машино-місце скорочується на 5–10 м² відповідно до поверховості паркінгу. Доведено, що багатоярусні стоянки набувають масовості через те, що вони сприяють економії земельного ресурсу.

Залежно від довжини БМС можна визначити певну закономірність розміщення автостоянок для установ і підприємств додаткової функції:

— розміщення відкритих автомобільних стоянок на в'їзді–виїзді споруди;

— спорудження багатоярусних стоянок паркінгів на в'їздах–виїздах споруди з урахуванням раціонального використанням прилеглої території;

— влаштування автомобільних стоянок безпосередньо в структурі БМС.

Досить привабливими можуть бути механізовані автомобільні стоянки. За умови наявності відповідних

композиційних схем у багатоярусних БМС є можливість влаштування їх навіть в опорних конструкціях, не займаючи додаткової площі.

Розміщення автомобілів на автостоянках може здійснюватися за різними схемами, але в усіх випадках стоянки повинні забезпечувати зручні комунікаційні зв'язки з установами і підприємствами як в горизонтальних напрямках, так і між ярусами.

Установи і підприємства обслуговування. Визначення основних принципів розміщення установ і підприємств обслуговування в БМС ґрунтується на доцільності групування їх у блоки.

Згідно з чинними нормами містобудування [4], обслуговування міста включає: установи народної освіти, охорони здоров'я, соціального забезпечення, спортивні і фізкультурно-оздоровчі заклади, установи культури і мистецтва, підприємства торгівлі, громадського харчування й побутового обслуговування, організації та установи управління, проектні організації, кредитно-фінансові установи тощо. Ці групи установ і підприємства обслуговування за певних містобудівних і соціально-економічних умов можуть входити до складу БМС. Через різні причини до складу споруди можуть не включатись, наприклад, професійно-технічні і середні спеціальні навчальні заклади, вищі навчальні заклади, будинки-інтернати, дитячі будинки, санаторії, суди, об'єкти радіомовлення та телебачення тощо.

Враховуючи світовий досвід проектування БМС, можна зазначити, що пріоритетним є розміщення у складі споруди підприємств торгівлі, громадського харчування, побутового обслуговування та установ культури й мистецтва. Така тенденція існує через необхідність забезпечити як потребу міста чи його району в установах і підприємствах обслуговування, так і з економічно-комерційної доцільності використання споруд [6].

Набір установ обслуговування у складі БМС визначається також їхніми габаритами — довжиною, шириною, висотою, а також кількістю поверхів-ярусів.

Ґрунтуючись на світовому досвіді щодо складу і змісту додаткової функції БМС, доцільно поділити установи і підприємства обслуговування, що містяться в складі споруд, на три блоки:

торговельно-розважальний (підприємства торгівлі, громадського харчування й побутового обслуговування, установи культури і мистецтва, клубні установи та центри дозвілля, концертні зали, кінотеатри тощо);

народної освіти та охорони здоров'я (дитячі дошкільні установи, школи I–II ступеня, позашкільні установи, спортивні зали загального користування тощо, установи житлово-комунального господарства);

управління та бізнесу (відділення та філії банків, юридичні консультації, нотаріальні контори, приватні бізнес-структури тощо).

Слід зауважити, що об'єднання в торговельно-розважальному блоці різних за функцією підприємств і установ (торгівлі, громадського харчування, а також культури й мистецтва) спричинено тим, що вони ха-

рактеризуються постійною зміною відвідувачів. Такий блок у структурі БМС, облаштований внутрішніми рекреаційними зонами, може стати функціональним центром споруди з розвинутою пішохідною інфраструктурою.

До блоку народної освіти та охорони здоров'я входять усі установи і підприємства, які сприяють забезпеченню необхідних умов для населення, особливо за наявності житла в складі БМС. До блоку можуть входити також установи фізкультури та спорту, житлово-комунального господарства. Такі блоки, як правило, можуть бути складовою частиною великих та значних БМС. У випадку, коли в складі споруди розміщуються значні спортивні комплекси загального користування, вони можуть бути виокремлені у додатковий блок.

Блок управління та бізнесу об'єднує установи управління, фінансового менеджменту, бізнес-структури [1]. Їх доцільно виділити окремо, оскільки вони мають специфічні особливості: основна маса працюючих і відвідувачів перебуває в приміщені лише протягом робочого дня. Такі блоки зазвичай входять до складу великих та значних БМС.

При визначенні складу і змісту установ і підприємства обслуговування БМС слід ураховувати їхнє різне містобудівне значення — місцеве, районне або загальноміське.

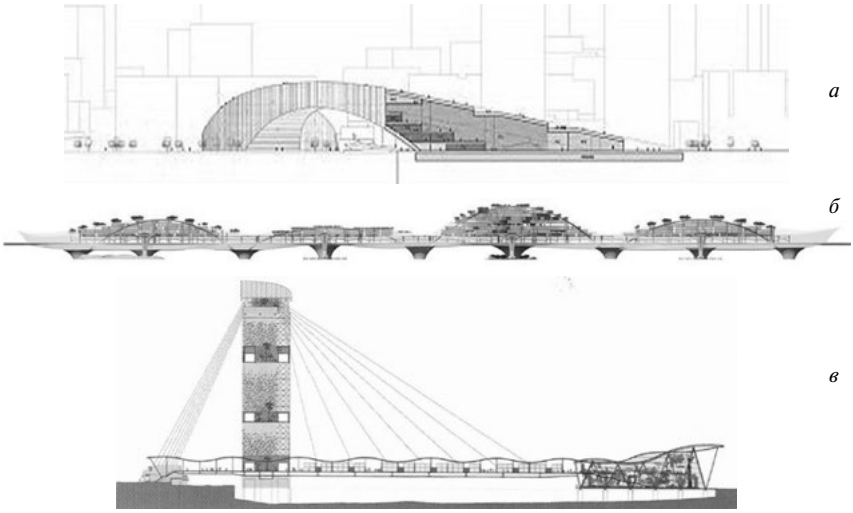
Підприємства торгівлі і громадського харчування передбачаються як місцевого обслуговування (продовольчі товари), так і періодичного (непродовольчі товари), які можуть формувати центри обслуговування різного значення. Підприємства побутового обслуговування, установи культури, як правило, є районного чи міського значення.

На основі запланованого обсягу додаткових функцій БМС та врахування параметрів споруди визначається форма її просторового вирішення, кількість поверхів (ярусів). В основу функціонально-планувальної організації БМС і розміщення блоків обслуговування слід покласти принцип мінімізації довжини пішохідних підходів. Це забезпечується шляхом максимально можливого наближення до функціонально-комунікаційних вузлів споруди з урахуванням рівня відвідування їх.

На основі наявної практики проектування і спорудження БМС можна виділити три типи просторової компоновки споруд з розміщенням в них установ і підприємств обслуговування (іл. 2).

Поздовжній тип БМС характеризується розподіленням основних блоків додаткової функції у єдиному об'ємі. Така форма використовувалася у більшості існуючих та запроектованих споруд — вона дозволяє раціонально експлуатувати всю площу споруди. Створення єдиного поздовжнього об'єму забезпечує максимальне розміщення установ та підприємств обслуговування за обмеженої ярусності. При такій планувальній організації БМС доцільне влаштування рекреаційних зон, пов'язаних з пішохідною інфраструктурою споруди, між частинами з різним функціональним призначенням.

Точковий тип БМС характеризується наявністю одного або кількох



Іл. 2. Основні типи просторової компоновки БМС:
а — поздовжній (БМС «Moon Bridge» у Гаосюні);
б — точковий (багатоцільовий міст Paik Nam June Media Bridge у Сеулі);
в — комбінований (БМС у Лондоні, конкурсний проект майстерні Antoine Grumbach & Associates)

локальних об'ємів різної поверховості з додатковими функціями у структурі споруди. При такому вирішенні сама споруда виглядає як міст з одним або декількома об'ємами, розміщеними у його складі. Застосування точкової компоновки БМС не передбачає максимального використання безпосередньо її мостової частини, але при цьому спрощує організацію транспортно-пішохідної інфраструктури самої споруди.

Комбінований тип БМС полягає в суміщенні поздовжнього об'єму з додатковими функціями та точкових локальних домінант. Така компоновка БМС складніша, оскільки потребує організації взаємозв'язків між різними блоками споруди з урахуванням нерівномірності відвідування їх. Поєднання у споруді різних за своєю характеристикою об'ємів створює передумови організації певного простору. Плануючи БМС, слід враховувати доцільність максимального наближення блоків обслуговування до функціонально-комунікаційних вузлів, особливо тих, що мають найбільший рівень відвідування.

Планувальне вирішення БМС не обмежується функціональними і транспортно-пішохідними вимогами розміщення установ і підприємств обслуговування, а підпорядковується також визначеним чинним нормативним документам, до яких належать санітарно-гігієнічні, екологічні вимоги та протипожежна безпека.

Особливості розміщення житла. Розміщення житла в багатофункціо-

нальних спорудах є звичайним явищем у світовій практиці. Існують також приклади розташування житла у БМС. У сучасній архітектурній практиці досить часто використовується «принцип мосту», навіть в організації приватного житла. Це пов'язано з розвитком у сучасній архітектурі ідей максимального збереження природного середовища (іл. 3).

Про розвиток теорії та практики будівництва житла у структурі мостових споруд свідчить масова поява відповідних «пошукових» і концептуальних проектів. Таким, наприклад, є проект «Solar Park South», розроблений у рамках міжнародного конкурсу «Zero Emission» архітекторами з Ja Studio. Він передбачає створення невеликого містечка на 10-кілометровому віадуці, на шосе між містами Шилла та Баньара в Італії.

Житло, яке розміщується в БМС, можна поділити на дві групи — тим-



а



б



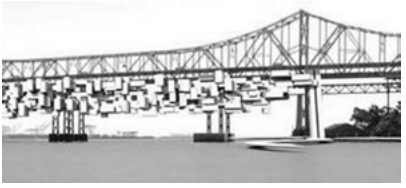
в



г



д



е

Іл. 3. Житлові багатофункціональні мостові споруди:
а — житлові будинки під мостом у Гуйяні (КНР); *б* — «Міст» у Копенгагені;
в — «Три грації у Дубаї (проект)»; *г* — приватний житловий будинок біля міста Аделаїда; *д* — «Solar Park South» в Італії (проект);
е — реорганізація Bay Bridge в Каліфорнії (проект)

часового проживання (готелі) і постійного (житлові квартири).

Розміщення готелів різної місткості в БМС мають певні особливості, спричинені, головним чином, їхньою планувальною організацією. При розташуванні приміщень готелів у складі багатофункціональних будівель з числа загальних вимог слід виділити такі:

— забезпечення планувального відокремлення та ізоляції від інших функціональних блоків з улаштуванням автономних входів і комунікацій — горизонтальних і вертикальних;

— розділення потоків пожильців і обслуговуючого персоналу з відвідувачами блоків громадського призначення загальноміського значення;

— заборона проектування житлових приміщень без природного освітлення — апартаментів, службових та адміністративних приміщень з постійним режимом роботи [3].

Функціонально-планувальна організація готелів, розташованих в БМС, має відповідати чинним нормам на проектування їх.

Планувальна організація житла для постійного проживання людей, розміщуваного в межах БМС, понад усе повинна відповідати вимогам на проектування житлових будинків та споруд, а також ураховувати принципи організації нових житлових структур [2]. Вимоги до організації житлового середовища в містах України визначені ДБН 360-92** і передбачають розробку основних елементів формування житлового середовища — житлового кварталу (комплексу) та житлового району, які визначають систему обслуговування їх.

У проектній практиці є приклади, коли традиційна забудова мікрорайону, житлового району або цілого нового міста замінена однією житловою багатоповерховою будівлею відповідно на 5–10 або 30–50 тис. чол. і більше. В цих випадках значно скорочується потреба у території порівняно із традиційною забудовою.

БМС, в якій розміщуються певні обсяги житла, є саме таким випадком, коли в одному об'ємі зосереджуються необхідні обслуговуючі функції — як повсякденного, так і періодичного значення, із забезпеченням необхідних зовнішніх і внутрішніх транспортно-пішохідних зв'язків, розміщення автомобільних стоянок тощо.

Планувальні схеми житлового блоку БМС можуть бути аналогічними будинкам коридорного або секційного типу. В житловому блоці не допускається розміщення підприємств і установ, що сприяють забрудненню навколишнього простору та характеризуються підвищеним рівнем шуму, вібрації, випромінювання тощо.

При розміщенні дитячих установ і шкіл в межах БМС можливість забезпечення їх необхідною нормативною площею ділянок малоймовірна. У БМС повинні передбачатися території для прогулянок дітей та необхідні спортивні майданчики для школярів. Місця для відпочинку і спорту можуть бути розміщені, наприклад, на терасах та ділянках експлуатованої покрівлі. Але для вирішення питань нормування їх мають бути проведені спеціальні дослідження.

Висновки. Наявність двох основних функцій БМС — транспортно-

пішохідної та додаткової — розміщення установ і підприємств обслуговування — визначає особливості планування цих споруд.

Основним принципом організації транспортної інфраструктури БМС є розділення і забезпечення руху різних видів транспорту і пішоходів, а також створення необхідних умов функціонування розміщених установ і підприємств обслуговування.

Планувальну організацію БМС доцільно формувати з блоків обслуговування — торговельно-розважального, установ народної освіти та охорони здоров'я, управління та бізнесу, обсяги яких визначаються як містобудівним значенням споруди, так і її параметрами.

Наявність житлового блоку у БМС — готелю чи квартир для постійного проживання населення — визначають особливості планування споруд із забезпеченням комплексу відповідних умов.

Всі ці фактори формують структуру багатофункціональної мостової споруди, визначаючи основу планувальної схеми та принцип просторового вирішення.

1. ДБН В.2.2-9-2009 Громадські будинки та споруди. Основні положення. — К. : Мінрегіонбуд України, 2009. — 47 с.
2. ДБН В.2.2-15-2005 Будинки і споруди. Житлові будинки. Основні положення. — К. : Держбуд України, 2005. — 37 с.
3. ДБН В.2.2-20:2008 Будинки та споруди. Готелі. — К. : Мінрегіонбуд України, 2009. — 37 с.
4. ДБН 360-92** Планування і забудова міських і сільських поселень. — К. : Держбуд України, 2002. — 107 с.
5. *Макухін М.* Багатофункціональні мостові споруди в архітектурі міста // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 20. — 2013. — С. 225–231.
6. Murray P. Living bridges. The inhabited bridge: past, present and future / P. Murray. — Royal Academy of Arts, 1996. — 160 c.

The principles of planning organization of multifunctional bridges

Makukhin Mykyta

Annotation. The article describes the principles of planning of multifunctional bridges with consideration of their basic functions – transport and pedestrian zones and «additional functions» – agencies and business services. The existing practice of building and designing of multifunctional bridges shows the importance of this issue in solving contemporary urban problems. At the same time the lack of theoretical re-searches determines the necessity of highlighting certain features of their planning organization.

Traffic and pedestrian flows determine the minimal size of multifunctional bridges, considering environmental conditions. Additional functions of multifunc-tional bridges determine their ultimate proportions and constructive solution.

The existing experience in organization of transport and pedestrian traffic on the

bridges make it possible to determine the basic principle of such infrastructure in multifunctional bridges – the separation of different modes of transport – road transport (transit zone and not transit zone), railway transport and pedestrians.

Transit zone of road transport infrastructure provides the movement of private and public transport without stops, while separated not transit zone provides the pos-sibility of making car parking and public transport stops. These two zones are usually situated on different levels of the multifunctional bridge.

The stops of the public transport should be placed on the entrances to the multi-functional bridges and in their not transit zone if it is necessary. Such places become functional and communication centers of the building and provide pedestrian connec-tions with all parts of the structure. Car parking for private transport should also be placed according to the functional and communication centers of the multifunctional bridges.

The basic principles of organization of zones where service companies and agencies are situated are based on the possibility of grouping them into functional blocks. All companies and agencies in the multifunctional bridges may be divided in-to three blocks – shopping and entertainment block; dwelling, education and health; management and business. Each of the blocks has specific requirements to the organ-ization of communication and recreation zones, environmental requirements and fire safety. The structure of service companies and agencies also depends on the value of the multifunctional bridge in the city structure – local, regional or citywide.

According to the current practice of constructing and designing of multifunc-tional bridges tree types of their spatial design were detected – linear type, spot type and combined type. Multifunctional bridges of linear type contain all their companies and agencies in one linear volume all over the structure. Spot structures have all their additional function in separated blocks placed along the bridge, while multifunctional bridges of combined type have both linear volume along the structure and several separated blocks.

World experience shows that creation of housing in multifunctional buildings is common practice. There are also examples of housing in multifunctional bridges. In contemporary architectural practice there are some examples of using bridge prin-ciple in private houses in order to reach maximum level of preservation of natural en-vironment.

There are a lot of conceptual projects of dwelling zones in multifunctional bridges that reveals the relevance of this idea.

The dwelling zone of the multifunctional bridge can be divided into two groups – temporary accommodation (hotels) and constant accommodation (private apart-ments). Both zones have their own requirements in planning and functional organiza-tion.

The organization of dwelling zone requires local daily services for the dwell-ers. Multifunctional bridges with dwelling blocks should concentrate housing and service companies in one volume. Other important aspect of their planning is provid-ing necessary transport and pedestrian connections and parking zones.

Article notes that placing schools and preschool institutions in the dwelling

blocks of multifunctional bridges is possible but some questions connected with such solution demand special researches.

As a conclusion author claims that the main features of planning and functional organization of multifunctional bridges are defined by two main infrastructures – transport and pedestrian infrastructure and service companies and agencies. The basic principle of the organization of transport and pedestrian infrastructure is separation of different modes of traffic by placing them in different levels. The main feature of or-ganization of service infrastructure is grouping service companies and agencies into blocks depending on their function and level of attendance. The parking and stops can be situated according to the block with the highest level of attendance and form functional and communication centers of the multifunctional bridge. The blocks with housing have special planning and functional requirements that determine their struc-ture. Some questions connected with organization of dwelling blocks demand special researches.

Keywords: multifunctional bridges, transport and pedestrian infrastructure, dwelling blocks, agencies and business services, functional organization.

Принципы планировочной организации многофункциональных мостовых сооружений

Никита Макухин

Аннотация. В статье рассмотрены принципы планировочной организации многофункциональных мостовых сооружений с учетом их основных функций - транспортно-пешеходной и «дополнительной» - размещение учреждений и предприятий обслуживания. Освещены вопросы обеспечения организации транспортно-пешеходного движения, формирования и размещения функцио-нальных блоков обслуживания, особенности размещения жилья.

Ключевые слова: многофункциональные мостовые сооружения, транс-портно-пешеходная функция, учреждения и предприятия обслуживания.

УДК 75.03(477) «19»

Олександр Храпачов
старший викладач кафедри живопису і композиції НАОМА

Василь Іванович Гурін. Мистецькі роздуми

Анотація. У статті висвітлюються мистецькі погляди академіка, професора, народного художника України Василя Івановича Гуріна в образотворчому мистецтві та педагогічно-освітній практиці формування художньої інтелігенції за останні півстоліття. Матеріали побудовано на основі бесід із В.І. Гуріним про мистецтво.

Ключові слова: живопис, композиція, мистецька школа НАОМА.

Мистецькі школи у світі завжди трималися завдяки підтримці провідної творчої інтелігенції, що була активною у мистецтві й сприяла вихованню молодого покоління художників. У наші дні в українському мистецтві та мистецькій освіті неабияка роль належить Василеві Івановичу Гуріну. Упродовж половини століття він реалізовує свої творчі ідеї та надихає молодих художників, спрямовуючи їх до правдивого мистецтва [1, с. 3].

Проблематикою цієї **статті** є намагання створити цілісний образ художника-педагога В.І. Гуріна. Упродовж останніх десятиріч було написано безліч мистецтвознавчих статей, де всебічно висвітлюються мистецькі погляди професора. Зараз, на нашу думку, актуальним постає завдання узагальнити досить розгалужені погляди суспільства щодо розвитку сучасних мистецьких явищ і процесів та наблизитись до об'єктивного судження.

Метою статті є спроба запропонувати широкі узагальнення цих поглядів, намагаючись через мистецтво, історію, філософію, музику, поезію наблизитись до творчого ядра художника, адже за матеріалами даної статті будуватимуться, вірогідно, й майбутні дослідження творчості художника В. І. Гуріна.

Предметом дослідження стане викладацька та педагогічна діяльність академіка В. І. Гуріна, а саме — процес формування творчої думки на основі філософського бачення і безпосереднього розуміння різних мистецьких ситуацій, бо аналіз творчості через дослідження його картин та творів його учнів вже неодноразово висвітлювався в різних публікаціях.

Зауважимо, що Дійсний член Національної академії мистецтв України, народний художник України, професор Василь Іванович Гурін народився 18 березня 1939 року в смт Первомайське (Крим). У 1965 році закінчив Київський художній інститут (майстерня професора К. Трохименка), навчався у творчій

майстерні Академії мистецтв СРСР під керівництвом С. Григор'єва (1968). Працює у галузі станкового живопису.

Педагогічну роботу в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури розпочав у 1969 році, з 1987 — професор, з 1989 — завідувач кафедри живопису і композиції, з 1993 — керівник навчально-творчої майстерні станкового живопису. Обирався головою Київської організації Національної спілки художників України (1997–2005) [3, с. 26].

В. І. Гурін — автор тематичних картин, портретів, натюрмортів, пейзажних циклів, митець із самобутнім образним мисленням, визнаний майстер витонченого колориту.

У своїй сьогочасній педагогічній діяльності В. І. Гурін враховує недоліки мистецької освіти 1960-х років, коли ще був студентом. Зокрема він зауважує, наприклад, що у ті часи не приділялась увага формальній стороні композиції, навіть кафедри композиції в академії не існувало, тоді заборонялося навіть згадувати про формалізм, про композиційне рішення через пляму тощо.

Зараз, — каже професор, — викладачі академії багато їздять світами, знайомляться із здобутками інших мистецьких шкіл, мають можливість порівнювати. Саме таким чином набуває розвитку українська освіта. Кожен вид мистецтва — театр, кіно, телебачення, фотографія, малюнок, живопис, скульптура — має свою особливу мову, але загальною кінцевою метою є створення образу, що відбувається за допомогою мистецької мови. «Необхідно навчитись бачити, — зауважує Василь Іванович,— художник і в калюжі бачить мистецтво, а звичайна людина, проходячи повз неї, потупцює й піде далі».

У 1954 році Василь Гурін навчався у Сімферопольському художньому училищі у Миколи Писанка. Педагог навчив молодого художника розумінню абстрактної форми, яка діє на людину, наукової побудови колориту (мистецькі школи Веласкеса, Рембрандта по-науковому ставилися до цього питання) [4, с. 11]. Подібно до того, як у музиці існує художня грамота сольфеджіо, так само ми повинні «ставити» око художника, аби він, споглядаючи натуру, побачивши загадку — розгадував її. Наприклад, звичайна людина дивиться на натуру і відчуває, що вона впливає на неї, але яким саме чином — не розуміє. А от художник повинен розуміти це.

Микола Писанко навчав також своїх вихованців робити етюд по пам'яті. Він, наприклад, виводив учнів до озера і попереджав, аби вони ні в якому разі одразу не бралися писати, навіть якщо дуже захопило побачене: «Спочатку подивіться, що саме вас захопило, зафіксуйте на папері, а потім пишіть живопис спокійно. А якщо не встигли, змінився стан природи, то по пам'яті закінчуйте» [5].

Василь Іванович згадує: «Коли прийшов у мистецтво соціалістичний реалізм, працювала літературна форма (літературщина) — ось що губило тоді мистецтво. Була ідея Леніна, Сталіна, а форма в композиції була відсутня. Тобто було — що бачу, те пишу, що говорю — те пишу. Були звичайно ж і в ті часи геніальні твори, але вони з'являлися завдяки талантові художника, а не тому,

що його так навчали. Часи так званого соцреалізму вже давно канули, їх нема. Зараз ми навчаємо реалізмові справжньому, великому».

В. І. Гурін поціновує творчість Ван Гога, одного із справжніх реалістів, виокремлює його картину «Їдоки картоплі». В ній виразно простежується форма, адже саме їй, формі картоплі, підпорядковані руки людей, інтер'єр, рухи — і таким чином створено образ.

Розмова про форму має відбуватися постійно, в усьому. Наприклад, поставили навчальну постановку в академії — не треба її одразу починати на великому форматі, перші два дні слід відвести пошукам у живописних ескізах. В етюді головне завдання — знайти ту форму, за допомогою якої писатиметься велика картина.

Першим етапом в роботі над етюдом є **вибір колірного рішення**. Так, у симфонічному творі задіяні певні інструменти, а не всі, які існують у світі. Художник, як і композитор, також обирає конкретний матеріал, наприклад білила, англійську червону, сієну, умбру — і на цих фарбах має побудувати усю красу. Згадаймо імпресіоністів: вони, працюючи з натури, використовували не всі фарби, адже все в мистецтві йде від побудови гармонії.

Але повернімось до навчальної постановки. Наприклад, завдання накидати драпіровки в теплому колориті, так, щоб червоне «горіло» — подібно до того, як мак у полі (згадаймо твір Моне «Макове поле»). Як побудувати в колориті, щоб червоне горіло? У цій постановці, зокрема, є головний колір — червоний, і до нього приєднуються теплі, але десь, «кинули» контраст, протилежний червоному — холодне зелене, менше за масою, — але воно присутнє. М.Писанко пояснював це афоризмами: «Король — червоне, свита короля — менш активні теплі, а протилежне — королева та її свита — холодне». З цього починається живописна пластика: червоний та інші теплі збираються в одну пластичну форму, а в холодних пластика протилежна. Тобто починається пошук формальної пластики, а саме — пластики теплих та холодних кольорів, пошук їхньої взаємодії [6, с. 4].

Якщо говорити **про вальор**, то найкраще його можна аналізувати в пуантилізмі — живописові крапочками, де відчувається невиказана присутність фарби. Візьмемо, наприклад, червоне, зелене, фіолетове — якщо поставити їх в однакових пропорціях, гармонії між цими кольорами не буде, усі однаково домінуватимуть. А якщо знайти фарбу, яка присутня у кожному з цих кольорів, наприклад вохру — вона буде присутня і в червоному, і в зеленому, і в фіолетовому.

Вальор — невиказана фарба, яка поєднує усі. В. І. Гурін згадує, як під час його навчання в аспірантурі у С. Григор'єва, педагог цікаво, по-своєму висловлював думки щодо вальору на принципах письма з натури: «Наприклад, у сірий день, коли присутнє сріблo в усьому пейзажі, обирали сріблясту фарбу, якою змащували усю поверхню картону, а потім, коли вона ще не висохла, починали писати етюд. В результаті вся композиція поєднувалася цим сріблом».

Але справжній живопис починається тільки тоді, коли фарба перестає бути фарбою при сприйнятті, коли вона починає жити своїм життям, набуває одухотворення.

Одним із головніших у живописові є **тон**. Коли професор В. Костецький приходив на заняття з живопису в 60-ті роки, він брав сірник, запалював його і казав: «Подивіться на сірник, як світиться вогонь, і на оголену постановку, наскільки вона тональна у порівнянні з його полум'ям».

Микола Стороженко, наприклад, будує свою пластику на тоні. А Тетяна Яблонська настільки «садила» на тон свої студентські постановки, що, здавалося, немовби живопис у погребі писався — аж занадто. Якщо покласти вохру світлу на таку постановку — вона подібна до білила.

Майстром тону був К. Д. Трохименко — він загалом писав без ефектів. Його асистентом була В. Виродова, — вона зауважує, що професор багато уваги приділяв розмовам про тон. Коли є тон, фарба перестає бути фарбою — вона починає жити життям, стає матеріальним середовищем. Тобто фарба працює не в графічному контрасті між темним і світлим, а за допомогою взаємодії теплохолодних кольорових співвідношень, наближених до одного графічного тону. Це і є розуміння тонального живопису. Також велику увагу цьому приділяв талановитий художник Гелій Коржев, московський викладач, який писав дуже «матеріально» завдяки широкому використанню тональності у живописові.

Зараз майбутні студенти академії при вступі подають свої композиційні твори, в яких є все — парасольки, море, люди, тіні від них, чайки, а формальної пластики нема, тобто усе «посипалось», не тримається на полотні композиційно. Щодо формальної композиції, то заслуговує на неабияку увагу творчість П. Гогена.

В. Гурін наголошує на необхідності **пошуку багатьох варіантів композиції**, тобто пошуку одного і того ж композиційного малюнка через різні тональність, тепло-холодність; пошуку рівноваги або співвідношення білого й темного, теплого й холодного. Таким чином він спонукає поступово наблизитись до кінцевого варіанту картини через раціональне мислення, бо, якщо керуватись тільки емоціями, можна зайти у безвихідь. За спогадами Василя Івановича, Т. Яблонська керувалась більше емоційним почуттям і могла висловитись у дуже негативному плані щодо картини, а через пару хвилин навіть могла похвалити її.

Написання картини — це наукове завдання, адже картина є річ умовна.

Існує дві форми творчого навчання: перше — від серця, чуття і друге — від наукового, раціонального. Шлях до створення картини може йти від ідеї до формальної композиції або навпаки — це залежить від індивідуальності людини. Наприклад, один із студентів В. Гуріна, С. Скріпіцин починає від ідеї, — скажімо, історії козацтва — і рухається до форми, а інший починає від красивої плями, а потім в цю форму намагається «втиснути» ідею, якої ще нема. І перший, і другий підхід можуть бути рівноправними, якщо зважати на твори класиків-передвижників, М. Врубеля — вони все ж таки йшли від ідеї, сюжету,

а потім його втілювали в мистецьку форму. Професор Л. Вітковський розпочинав частіше з плями, і коли студент не міг впоратися з композицією, казав: «Візьми абстрактну пляму, як на палітрі буває, а потім придумаємо до неї сенс, настрій, стан» — тобто йшов від абстрактної форми до конкретної ідеї.

Не так просто жити в сучасному світі художникові, адже необхідно робити відбір в мистецькому розмаїтті. Школа повинна бути школою, модні мистецькі течії не мають кардинально впливати на основи художньої освіти, вважає В. І. Гурін. Якщо згадати П. Пікассо у його 15-річному віці, то побачимо реалістичний малюнок, і тільки згодом художник вдався до різних пошуків. У порівнянні з іншими академічними мистецькими школами України (Львів, Харків) київська школа краща — це ми побачили на спільній виставці дипломних робіт у Києві.

Учитель В. Гуріна М. Писанко розмірковував не про натуралізм, фотографізм, а безпосередньо про мистецтво. Він так підходив до розвитку мистецького мислення: у першу годину ставив музичну платівку, розказував студентам про автора (Гріг, Бетховен, Моцарт), усі слухали твір, а потім, на другій годині, починали малювати свої враження від того, що відчули (адже усі види мистецтва пов'язані один з одним, наприклад П. Чайковського надихали Левітановські етюди). Далі викладач вів розмову про фарбу: що вийде, якщо червоного буде забагато, як зміниться відчуття, якщо додати чорного, а потім до цього червоно-чорного зображення — плями голубого неба (декілька розрізнених плям), і як результат — зберігається відчуття трагедії, бо вони хочуть поєднатись, бути небом, але цього не відбувається. Тобто починається мистецький аналіз.

У ході навчання великого сенсу набуває **аналіз класичного мистецтва**. Слід звертатися до кращих зразків — подивитись Веронезе, Веласкеса, Врубеля або скульптуру Греції, звернути увагу, як по-різному трактується одна й та сама форма (складки одягу, людське тіло, контрасти плям і таке інше), проаналізувати, наприклад, живопис А. Пламеницького, викладача академії попередніх десятиріч, — все побудовано на декоративних плямах, хоча написано реалістично. Сучасного студента необхідно вчити, як споглядати натуру.

Згадаймо О. Саврасова — у нього в основі творчого процесу лежало одне єдине: «Любить надо». Коли дивимось «Граки прилетіли», відчуваємо тепле ставлення художника до зображуваного. Якщо уважно розглянути «Сікстинську Мадонну» Рафаеля, проаналізувати побудову картини (про це йшлося вище), то побачимо, що там є любов до життя, до людини, до мистецтва.

Т. Яблонська казала: «Необхідно навчити вчитися». Коли художник починає вважати, що він вже всьому навчився — його творча невичерпність зупиняється. Але якщо він постійно внутрішньо живе в антитезі із самим собою, вчиться, шукає нові шляхи, рішення — тоді він живий, йому цікаво.

Необхідно вміти читати саму природу — в ній є все. Навіть, якщо порівняти на тихому озері невеличкий бриз на воді із загальною великою тишею навколо водойми — починає працювати антитеза, і це також є формальною композицією.

М. Писанко ділився своїм досвідом щодо викладання: по-перше, пізнай людину — чим вона живе, як думає, яке її оточення, що вона читає; якщо побачиш людину чисту, благородну — можна сміливо брати до себе на навчання. Наступний етап — зрозуміти, що являє собою людина на цей час, тобто вести з нею розмову одразу про філософію або про найпростіше. Абсолютно до кожного має бути індивідуальний підхід.

Студенти приходять до творчої майстерні В. Гуріна на третій курс, і поступово, упродовж трьох років — з третього по п'ятий курси — педагогові стає зрозумілим, чим живе студент. На шостому курсі, в процесі написання дипломної картини, відбувається повноцінна індивідуальна розмова про мистецтво. Стає очевидною спроможність кожного студента: один з легкістю напише триметрову картину, а іншому, можливо, під силу освоїти лише невеликий формат.

Велике значення для виховання мистецької культури загалом має **збереження індивідуальності студента** — це найскладніше, аби не зробити собі подібного (звичайно, найлегше навчити тому, як ти малюєш, і все — усі будуть однакові).

Академія багато чому навчає молодих митців, тут, насправді, можна навчити студента бути майстром, але стати дійсно справжнім художником — цьому не навчить жоден великий вчитель. Справжній художник — це талант, це те, що дав йому Господь Бог. Щоб бути художником, не слід повторювати інших — повинна бути тільки твоя суть. Навіщо, наприклад, навчати іще двадцятьох художників під Є. Мойсеєнка, якщо він вже є один, або під А. Мильнікова — цінність полягає у неповторності.

Цікаві думки Тетяни Яблонської доволі часто згадує В. І. Гурін. Вона казала: «Ну зачем Вы из себя искусственно выдавливаете вдохновение? Оно должно быть гармонично. Ты должен быть художником, не искусственно вымучивая себя, а все должно происходить естественно».

У ті часи на виставках творів чекали В. Шаталіна, В. Костецького та інших. Було всім цікаво, що ж нового вони напишуть. Тобто не були усі геніальними — лише декілька чоловік. Щоб написати неповторну картину, мабуть, треба згоріти; це повинна бути така знахідка, яку ти не написати не можеш, знахідка, якої раніше ніхто ніде не бачив.

Художник — фанат своєї справи, він повинен внутрішньо горіти мистецтвом. Невідомо нікому, як започатковується картина, куди піти, щоб з'явилась нова ідея — кожен художник повинен свій шлях сам відчути внутрішньо, індивідуально. Він є щасливою людиною, адже може жити у цікавому внутрішньому світі, почуватися відстороненим від реалій життя. Справжнє, правдиве мистецтво не може рухатись від раціонального, тобто від цінової політики — воно може обумовлюватися тільки фанатичним горінням.

Дехто з абітурієнтів вважає, що вступають до Академії, аби стати художником — це величезна помилка. До нас приходять, аби стати майстром — навчитись художній грамоті. А от звідки і як прийде картина — ніхто не знає.

Наприклад, А. Пластов написав «Фашист пролетів» за два тижні, а О. Іванов писав «Явлення Христа народу» двадцять п'ять років. І вони обидва геніальні.

Художник сам обирає свій шлях. Деякі митці ідуть разом із суспільством, ілюструючи своє життя в ньому. Є інше, коли художник не реагує на те, що відбувається в політичному житті країни та світі, він є, так би мовити, об'єктивним художником. Дехто надає перевагу національному аспектові традиційного українського мистецтва, інші загалом існують поза національним, просто як художники. Ніхто не має право нав'язати митцеві ні форму, ні ідеї його творів.

Щоб створювати правдиве мистецтво, справжній художник на шістдесят відсотків відмовляється від спокус життя. Важливе те, що залишає після себе митець: це твори, які продовжують своє життя, або його учні.

Підсумовуючи цікаві розмови із Василем Івановичем Гуріним, можна сказати, що за довгі роки праці митець набув величезного авторитету в мистецькому середовищі загалом і безпосередньо у студентства Академії. Особливо цінують його учні за батьківську опіку, за щирий талант, за вміння передати бачення навколишнього світу, щоб згодом відтворити його на полотні. Молодь усім єством відчуває щирість, справжність, усеохопність гурінського тепла, що ґрунтується на неперебутніх підвалинах родинного вогнища, святих понять, які уособлюють Мати й Батько [7, с. 73].

За своє довге мистецьке й педагогічне життя Василь Іванович Гурін виховав гідну плеяду художників. У період асистентування його у професора О. Лопухова в нього навчались: Л. Антонюк, К. Балкінд, В. Гурін, А. Зорко, О. Одайник, Г. Ягодкін, О. Ясєнєв та багато інших. Пізніше, після створення у 1993 році творчої майстерні під керівництвом В. І. Гуріна, в ній навчались: Ань Дун, С. Бринюк, О. Гордієць, О. Гребенюк, К. Двоєглазова, Т. Джус, Г. Крюкова, Н. Кравцов, К. Кудрявцева, А. Луговський, А. Поперняк, Г. Попинова, О. Свіжак, С. Скріпіцин, В. Теличко-Еверт, М. Тертична, О. Храпачов, Ху Суєтао, К. Чернявський, В. Шваб, Д. Шемякіна, Н. Ягницька-Якименко, Л. Якимащенко та інші. Сьогодні його колишні студенти активно працюють у мистецькому просторі правдивого мистецтва в Україні й поза її межами.

Для В. І. Гуріна властиве чуттєве бачення природи, навколишнього життя і передачі цього завдяки вишуканому колориту, відчути який властиве небагатьом художникам. Він ніколи не намагається стати модним у мистецтві, бо мода — лише плин певного проміжку часу. Творчі погляди й твори Василя Івановича Гуріна існують поза часом — тому він завжди буде сучасним.

Як висновок з усього вищевикладеного, можна сказати, що ця стаття є певним зрізом викладацько-мистецьких поглядів В. І. Гуріна. Підкреслимо, що він використовує історичний мистецький досвід і філософсько-гуманістичний погляд на навколишній світ у процесі навчання своїх студентів, для формування повноцінного цілісного майстра-художника. Через свою живописну творчість він оспівує любов до природи, родини, матері та батька, який загинув під час Другої світової війни. Він зберігає у своїх творах фрагменти історії, про які ми не маємо права забувати.

1. *Федорук О.* Життєвий досвід до мистецьких відкрить / Олександр Федорук // Василь Гурін : альбом творів. — К. : Оранта, 2009. — С. 3–7.
2. Майстерня станкового живопису професора В. І. Гуріна // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 40.
3. Майстерня станкового живопису професора В. І. Гуріна // Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури: альбом до 95-річчя. — К., 2012. — С. 26–27.
4. *Загаєцька О.* Крим для українських художників — як Франція... / Олена Загаєцька // Образотворче мистецтво. — К. : Майстер книг, 2013. — №3(87). — С. 10–15. — ISSN 0130-1799.
5. Василь Гурін [Електронний ресурс] : [телепередача з циклу «Знамениті українці»] / Всесвітня служба УТР, реж. А. Демків // Архів НАОМА. — К., 2006. — 40 хв.
6. *Бугаєнко І.* Слово про Майстра / Ігор Бугаєнко // Василь Гурін : альбом творів. — К. : ІПРЕЗ, 1999.
7. *Бараневич Л.* Свято, що завжди з тобою / Людмила Бараневич // ВІЧЕ : журнал Верховної Ради України. — К. : Софія, 2011. — №7. — С. 72–73.

Vasyl Ivanovych Gurin – artistic thoughts

Olexandr Hrapachov

Annotation. The article highlights artistic ideas of the Academician, Professor, People's Artist of Ukraine Vasyl Ivanovych Gurin in art and educational practice of forming the artistic intelligentsia over the past half century. The text is based on conversations with V. I. Gurin on art topics.

The purpose of this article is to create a first generalized view through the art, history, philosophy, music, poetry, trying to get closer to the creative core of the artist. Future research of V. I. Hurin works will be based on this article.

The article examines teaching and pedagogical activity of the Academician, namely the formation of creative thought at the stage of philosophical vision and immediate understanding of different artistic situations, because analysis of creativity through the study of his paintings and paintings of his students has been often covered in various publications.

Member of the National Academy of Arts of Ukraine, People's Artist of Ukraine, Professor Vasily Gurin was born on March 18, 1939 in the urban settlement Pervomaiske, Crimea. In 1965 he graduated from Kyiv Art Institute (Professor K.Trokhymenko), and thereafter studied at the art studio of the USSR Academy of Arts under the direction of S. Grigoriev (1968). Presently he practices in easel painting.

In 1969 he began teaching in the National Academy of Fine Arts and Architecture, since 1987 – Professor, since 1989 – head of the department of painting and composition, since 1993 – chief of the educational-creative studio of easel painting. He was elected a chairman of the Kyiv regional department of National Union of Artists of Ukraine (1997–2005).

In its present-day educational activities V. I. Gurin takes into account the shortcomings of art education in 1960th, that is focuses on formal composition.

The first step in working on sketches is a choice of color solutions. This way

a symphonic work involves certain musical instruments, but not all existing. Composer-painter also chooses a specific material such as white, english red, sienna, umber - and these colors must build all the beauty. Let us remind ourselves the impressionists - they were painting from nature using a limited color palette. All art comes from building harmony.

Speaking of valor, it could be the best analyzed in pointillism, which felt invisible presence of paint.

But the real painting begins only when the paint is no longer perceived as paint and begins to live its own life, gets inspiration.

One of the most important things in painting is the tint. When Professor V. Kostecki came to class on painting in the 60th, he took a match, lit it and said, «Look at the match and fire, compare its tint and tone with the posing naked and check the difference between them».

V. I. Gurin stresses the need to search many variations of composition, that is to search the same composite picture across different warm and cold, light and dark color balance and ratio. So he urges to gradually come to the final version of the painting through rational thinking, because pure emotions can lead to deadlock. The painting is a scientific problem, the picture is a conditional thing.

There are two forms of creative education: the first – from the heart and senses and the second - scientific, rational. The way to create a picture can go from concept to formal composition or vice versa – it depends on the artist.

Analysis of classical art has a great sense during the study. Take a look at Veronese, Velasquez and Vrubel paintings, Greek sculpture, note how differently is interpreted one and the same form (folds of clothing, human body, contrasts spots, etc.), analyze, for example, paintings of A. Plamenytskyj, who was lecturer at the Academy in previous decades, how they all were built on decorative spots, although presented realistically. Contemporary students must be taught how to look at nature.

A great value in artistic culture in general is given to preservation of the student's identity - it is most difficult not to create an own copy.

Artist is a devotee of his work, and has to have an internal fire of art. Nobody knows where the paintings cove from, where to search for some new ideas; every artist has to feel that inside, on its own, individually.

V. I. Gurin uses his historical artistic experience as well as philosophical and humanistic view of the world around us to create master artists in his students. He praises through the pictorial work a love for nature, family, mother and his father, who died during the Second World War. He keeps in his works fragments of history which we should not forget, continuing social educational practice.

Keywords: painting, composition, art school in the National Academy of Fine Arts and Architecture.

Василий Иванович Гурин. Размышления об искусстве

Александр Храпачев

Аннотация. В статье освещаются некоторые художественные взгляды академика, профессора, народного художника Украины Гурина Василия Ивановича в изобразительном искусстве и преподавательской практике формирования художественной интеллигенции за последние полстолетия. Статья построена на основе бесед с В. И. Гуриным об искусстве.

Ключевые слова: живопись, композиция, художественная школа НАОМА.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Випускники НАОМА 2014 року

У 2014 році Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури випустила 246 молодих фахівців. Нижче подаються прізвища випускників і теми їхніх дипломних робіт на здобуття освітньо-кваліфікаційних рівнів.

Живопис

Майстерня станкового живопису

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Ван Янь (КНР) — 1. «Осінній урожай». 2. Теоретична робота «Творчість Густава Клімта»; ***Лу Гуаньдун*** (КНР) — 1.«Мелодія» 2. Теоретична робота «Французький художник-імпресіоніст Едгар Дега»; ***Хуан Лунфей*** (КНР) — 1. «Свято середини осені». 2. Теоретична робота «Французький художник Едуард Мане» 2. ***Ши Цзяньфан*** (КНР) — 1. «Ранок». 2. Теоретична робота «Китайський художник Ци Байши» (керівник — професор М. Є. ГУЙДА); ***Гаврищук С. В.*** — 1. «Джерело єдності». 2. Теоретична робота «Цілісність, симетрія та ритм — основні закономірності композиції»; ***Савченко М. В.*** — 1. «Гетьман Павло Скоропадський». 2. Теоретична робота «Парсуна в Національному художньому музеї» (керівник — професор Ф. М. ГУМЕНЮК); ***Бойко М. Б.*** — 1. «Пустіть щастя у вашу хату». 2. Теоретична робота «Образи та звичаї як джерело натхнення українських митців»; ***Зикунов О .П.*** — 1. «Подорож». 2. Теоретична робота «Техніки живопису»; ***Тан Вань*** (КНР) — 1. «Художниці Китаю». 2. Теоретична робота «Розписи порцелянових виробів»; ***Шевельова І. І.*** — 1. «Погляд крізь віки». 2. Теоретична робота «Засоби досягнення виразності художнього образу»; ***Шешуряк П. В.*** — 1. «Листопад». 2. Теоретична робота «Індикатор актуальних питань сучасного мистецтва у вихованні духовного» (керівник — професор В. І.ГУРІН).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Поліщук І. В. — «Магнолія»; ***Саєнко Я. А.***— «Дерево життя» (керівник — проф. М. Є. ГУЙДА); ***Бадзим О. О.*** — «Ішло дівча лучками»; ***Войтович І. В.*** — «День і ніч»; ***Коваль В. В.*** — «Стихія життя»; ***Слов'янчик А. О.*** — «Вчитель. О. Мурашко з учнями» (керівник — професор Ф. М. ГУМЕНЮК); ***Карбаінов М. Ф.*** — «Митці»; ***Мазур М. В.*** — «Дивовижний улов»; ***Макаренко Б. А.*** — «Олімпійський вогонь»; ***Муртазаєв М. Е.*** — «Мелодія» (керівник — професор В. І. ГУРІН).

Майстерня монументального живопису і храмової культури

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Блонський О. П. — 1. «Матір світла». 2. Теоретична робота «Зображення янголів»; ***Богдан Р. С.*** — 1. «Оплакування». 2. Теоретична робота «Колір та його функції»; ***Капустіна А. Г.*** — 1. «Хрещення». 2. Теоретична робота «Прекрасне і потворне у мистецтві»; ***Шевельова А. І.*** — 1. «Розп'яття». 2. Теоретична робота «Актуальні сьогоденні засоби формотворчості розпису православного храму» (керівник — професор М. А. СТОРОЖЕНКО).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Дацюк М. В. — «Рух»; ***Домбровська О.П.*** — «Люди — барикади» (керівник — професор О. В. КОЖЕКОВ); ***Коваль В. Б.*** — «В саду божественних пісень»; ***Насонова Х. В.***— «Нерівна усім рівність»; ***Сидоров С. Ю.*** — «Козацька рада»; ***Трацевський О .В.*** — «Успіння Богородиці» (Храм). Проект розпису церкви в селі Триліси; Щербина С.С. — «Видіння» (керівник — професор М. А. СТОРОЖЕНКО).

Сценографія та кіносценографія

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Дорошенко Н. В. — 1. Проект сценографії до вистави за драмою В. Винниченка «Чорна пантера і Білий Ведмідь». 2. Теоретична робота «Об'ємно-просторові конструкції як архітектонічна основа сценографічного простору в сучасній українській сценографії»; ***Кузнєцова М. В.*** — 1. Проект кіносценографії до вистави за п'єсою Артема Вишневського «Клаптикова порода». 2. Теоретична робота «Маніфести футуризму. Їх застосування у сучасній практиці»; ***Сімінченко А. Є.*** — 1. Проект кіносценографії за романом Ірвінга Стоуна «Муки й радощі». 2.Теоретична робота «Специфіка кіноматографа як мистецтва» (керівник — доцент А. Г. КИРИЧЕНКО).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Гладських Д. В. — Проект сценографії до вистави за п'єсою французького драматурга Жана Ануя «Пасажир без багажу»; ***Добровольська Р. В.*** — Проект сценографії до балетної вистави «Весна священна» на музику І. Стравинського; ***Кукушкін О. С.*** — Проект сценографії до фільму за повістю Льюїса Керрола «Аліса у Задзеркаллі»; ***Пшінка М. С.*** — Проект сценографії до вистави за поемою Йоганна Вольфганга Гете «Рейнеке-лис» (керівник — доцент А. Г. КИРИЧЕНКО).

Реставрація творів мистецтва

Майстерня реставрації творів станкового і монументального мистецтва

Дипломним завданням передбачено реставрацію, як правило, двох старовинних творів живопису (один на полотняній основі, другий — на дерев'яній) та виконання однієї малярської копії.

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Козак К. М. — 1. Ікона «Сюжетна». Національний музей народної архітектури та побуту України. 2. Ікона «Розп'яття». Національний музей народної архітектури та побуту України. 3. Копія. Н.а. Жіночий портрет (копія з Ван Дейка).

Фонди НАОМА. 4. Теоретична робота «Особливості реставрації західноукраїнського народного іконопису» (на прикладі двох ікон XX ст. з зібрання Національного музею народної архітектури та побуту України; ***Кривобок Г. М.*** — 1. Ікона «Богородиця, святі». 2. Ікона «Святий Миколай Можайський». XX ст. 3. Копія. Н.а. Портрет Марії Манчіні (копія з картини Якоба Фердинанда Фута). Фонди НАОМА. 4. Теоретична робота «Методика золочення на полімент та особистості реставрації українських ікон XIX — початку XX ст., виконаних у цій техніці»; ***Лагодзя О. І.*** — 1. Ікона «Бог-отець» Національний музей народної архітектури та побуту України. 2. «Хоругва». Національний музей народної архітектури та побуту України. 3. Копія. Н.а. «Алегорія». XVII ст. Фонди НАОМА. 4. Теоретична робота «Особливості технології та реставрація українських корогов XIX ст. » (на прикладі корогви з зібрання Національного музею народної архітектури та побуту України; ***Лю Даньдань*** (КНР) — 1. Ікона «Богородиця». Національний музей народної архітектури та побуту України. 2. Ікона «Св. Михаїл». Національний музей народної архітектури та побуту України. 3. Копія. Волокидін П. «Автопортрет». Національний художній музей України. 4. Теоретична робота «Дослідження та реставрація ікони на полотні «Св. мученик князь Чернігівський». Національний музей народної архітектури та побуту України; ***Орлик М. Ю.*** — 1. Ікона «Богородиця, Георгій Переможець». Національний музей народної архітектури та побуту України. 2. Ікона «Бог-отець, святі». Національний музей народної архітектури та побуту України. XIX ст. 3. Копія. Н.а. «Портрет чоловіка» XIX ст. Фонди НАОМА. 4. Теоретична робота «Дослідження та особливості реставрації ікони «Богоматір з немовлям». XIX ст. Національний музей народної архітектури та побуту України; ***Федорук О. В.*** — 1. Ікона старовірська. Національний музей народної архітектури та побуту України. 2. Ікона «Богородиця з немовлям». Національний музей народної архітектури та побуту України. 3. Копія. Н.а.«Алегорія». XVII ст. Фонди НАОМА. 4. Теоретична робота. «Богоматір Ченстоховська». Національний музей народної архітектури та побуту України; ***Хребтенко М. С.*** — 1. Ікона «Богоматір з немовлям». Національний музей народної архітектури та побуту України. 2. Ікона «Неопалима купина». Національний музей народної архітектури та побуту України. 3. Копія-реконструкція ікони «Богородиця з немовлям». Національний музей народної архітектури та побуту України. 4. Теоретична робота «Методологія реставрації ікони «Богоматір з немовлям». Проблема збереження історичних нашарувань». Національний музей народної архітектури та побуту України (керівники: з реставрації живопису — професор М. Ф. ТИТОВ, ст. викл. А. М. ОСТАПЧУК, з магістерської — доцент Т. Р. ТИМЧЕНКО, з реставрації — ст. викл. В. В. ЛЮШ).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Біленко Ю. В. — 1. Ікона «Хрест». Національний музей народної архітектури та побуту України; ***Міщенко М. М.*** 1. — «Хрущовський рейд». Кіровоградський обласний художній музей. 2. Національний музей народної архітектури та побуту України. 3. Копія. І. Ю. Репін. «Голова селянина». Київський націо-

нальний музей російського мистецтва (керівники — професор М. Ф. ТИТОВ, ст. викл. А. М. ОСТАПЧУК, з реставрації — ст. викл. — В. В. ЛЮШ).

Майстерня реставрації скульптури і творів декоративно-ужиткового мистецтва з металу, глини, дерева, тканини, шкіри

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Борисюк А. С. — 1. Пістолет ударно-капсульний. Західна Європа XIX ст. Національний музей історії України. 2. Палаш. Грузія. XIX ст. Національний музей історії України. 3. Зерновик. IV тис. до н.е. Трипільська культура. Національний музей історії України. 4. Барабан військовий. Російська імперія. II пол. XVIII. Національний музей історії України. 5. Теоретична робота «Бойовий барабан з колекції Національного музею історії України»; ***Грибан О. О.*** — 1. Фрагмент шолома. Початок XIX ст. Національний музей історії України. 2. Зерновик. IV тис. до н.е. Трипільська культура. Національний музей історії України. 3. Костюм С. В. Тобілевич. XIX ст. Кіровоградський обласний краєзнавчий музей. 4. Теоретична робота «Каска французького кірасира з колекції Національного музею історії України» (керівник — к.т.н. М. В. ДЖУЛАЙ).

Графіка

Майстерня вільної графіки

Випускники майстерень виконали серії графічних робіт.

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Малинка П. О. — 1. Серія «У стінах Академії». 2. Теоретична робота «Синтез графіки і скульптури»; ***Хуан Чень*** (КНР) — 1. Серія «Моє місто». 2. Теоретична робота «Естамп у творчості Альбрехта Дюрера» (керівник — професор М. І . КОМПАНЕЦЬ); ***Западня С. В.*** — 1. Серія «Калейдоскоп спогадів». 2. Теоретична робота «Вплив наукових відкриттів та технологій на образотворче мистецтво»; ***Іслам Ю. О.*** — 1. Серія «Народні музики». 2. Теоретична робота «Київська книжкова графіка другої половини XX — початку XXI ст. Техніка, стилістика, майстри»; ***Ло Цзяці*** (КНР) — 1. Серія «Чорно-білий світ». 2. Теоретична робота «Творчість Кете Кольвіц та її вплив на становлення сучасної китайської графіки»; ***Москаленко М. В.*** — 1. Серія «П'ятнашки». 2. Теоретична робота «SCIENCE-ART» як синтез мистецтва та науки»; ***Смикалова Н. О.*** — 1. Серія «Зародження і розпад». 2. Теоретична робота «Мистецтво Відео-Арту»; ***Чембержі Д. А.*** — 1. Серія «Чорне і біле». 2. Теоретична робота «Павло Маков як один з представників урбаністської теми в офорті» (керівник — професор А. В. ЧЕБИКІН).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Дука М. О. — Серія «Ритми природи» (керівник — професор М. І. КОМПАНЕЦЬ); ***Трушель А. Г.*** — Серія «Пам'ять» (керівник — професор А. В. ЧЕБИКІН).

Майстерня книжкової графіки

Випускники майстерні виконали оформлення та ілюстрації до літературних творів.

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Бобошко О. О. — 1. Ілюстрації до твору Шейна Джонса «Залишаємось зимувати». 2. Теоретична робота «Композиція книжкових видань для дітей, провідні тенденції кінця ХХ— початку ХХІ ст.»; ***Павленко Д. С.*** — 1. Художнє оформлення та ілюстрації до казки С. Таска «Таємниця рудого кота». 2. Теоретична робота «Засоби художньої мови українського модернізму» (на прикладі творчості А. Петрицького); ***Позюмська К. В.*** — 1. Художнє оформлення та ілюстрації до казки «Дерево до неба»; 2. Теоретична робота «Формування національного стилю книжкової графіки бойчукістів»; ***Угнівенко І. В*** — Художнє оформлення та ілюстрації до твору братів Стругацьких «Важко бути богом». 2. Теоретична робота «Художні особливості техніки монотипії» (керівник — професор Г. І. ГАЛИНСЬКА).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Дзивульська Н. М. — 1. Художнє оформлення та ілюстрації до твору Г. Х. Андерсена «Русалочка» (керівник — професор Г. І. ГАЛИНСЬКА).

Майстерня дизайну книги та графічного дизайну

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Кисельова О. І. — 1. Серія акцидентних абеток «Автограф Майдану». 2. Теоретична робота «Функція і образ як синтез ідеального пакування»; ***Лукашенко М. Б.*** — 1. Видання «Це –медіа війна». 2. Теоретична робота «Дизайн пакувань. Засадничі принципи і творчий досвід майстерні графічного дизайну НАОМА»; ***Сяо Сіяо*** (КНР) — 1. Серія плакатів «Китайський цирк». 2. Теоретична робота «Екологічний плакат Китаю»; ***Турос А. Г.*** — 1. Серія плакатів «Сила української щедрості». 2. Теоретична робота «Навчально-творча лабораторія складання як база пізнання основ типографіки для спеціалізації «Графічний дизайн»; ***Шевченко М. Г.*** — 1. Серія плакатів «Атмосфера єдності». 2. Теоретична робота «Проектування календаря. Сучасні тенденції і досвід майстерні графічного дизайну НАОМА» (керівник — професор В. К. ШОСТЯ).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Кисіль Д. В. — Подарункове видання новели М. Коцюбинського «INTERMEZZO» (керівник — доцент кафедри О. В. ПЕТРЕНКО-ЗАНЕВСЬКИЙ); ***Куртмамедова Ф. Р.*** — Видання «Ланцюг долі мого народу»; ***Рилина В. С.*** — Видання «Карби майдану»; ***Швайка М. Ю.*** — Серія плакатів «Енергія змін»; Шевчук М. М. — Серія плакатів «Апостоли гідності. Відважний щит України» (керівник — професор В. К. ШОСТЯ).

Скульптура

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Гронський П. В. — 1. Діалог». 2. Теоретична робота «Скульптура у публічному просторі в XX — XXI ст.»; ***Єзерський М. М.*** — 1. «День. Ніч». 2. Теоретична робота «Орнамент у скульптурі»; ***Зігура А. А.*** — 1. «Воєвода Добриня». 2. Теортична робота «Монументальна скульптура України XVIII — XX ст.»; ***Рідзель К. І.*** — 1. «При надії». 2. Теоретична робота «Соціальне в мистецтві. Мистецтво в соціумі»; (керівник — професор В. А. ЧЕПЕЛИК).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Марченко А. О. — «Християнам, що постраждали за віру» (керівник — професор В. А. ЧЕПЕЛИК); ***Бур'ян Д. О.*** — «Бунт»; ***Дзецина М. В.*** — «Висок»; ***Додатко О. О.*** — «Траєкторія»; ***Ільєнко Р. А.*** — «Михайло Старицький»; ***Невіднича К.М.*** — «Серпневі яблука» (керівник — професор В. В. ШВЕЦОВ).

Мистецтвознавство, теорія та історія мистецтва

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Межул А. Е. — «Педагогічна та творча діяльність Іллі Штільмана» (керівник — доцент Н. Ю. БЕЛІЧКО); ***Кукіль Н. О.*** — «Художньо-образна система в творах Григорія Синиці»; ***Сабірова В. М.*** — «Пленерний живопис київських художників кінця XIX — початку XX ст.» (керівник — професор М. О. КРИВОЛАПОВ); ***Негатіна Г. С.*** — «Семантика їжі в контексті класичного та сучасного мистецтва»; ***Стрельцова М. В.*** — «Скульптурні симпозіуми в Каневі та Батурині (2007–2013). Новації та перспективи» (керівник — доцент Л. О. ЛИСЕНКО); ***Гончар А. А.*** — «Маловідомі майстри Лаврської художньої майстерні другої половини XIX ст.»; ***Дудник І. М.*** — «Шрифтова графіка видань Києво-Печерської лаври 1616–1632 рр.»; ***Тимошенко Н. І.*** — «Стилістичні особливості народного іконопису Східного Поділля кінця XIX — початку XX ст.» (керівник — професор Л. С. МІЛЯЄВА); ***Титоренко М. К.*** — «Мистецька освіта Криму першої половини XX століття (Кримське художнє училище ім. М. С. Самокиша)»; ***Чейпеш А. І.*** — «Творчість Ернеста Контратовича» (керівник — ст. викл. В. І. ПЕТРАШИК); ***Блохіна Н. В.*** — «Старообрядницькі хрести XIX ст. з колекції Національного музею історії України»; ***Мальцева О. М.*** — «Майстри золотої справи в Київській губернії XIX — початку XX ст.» (керівник — доцент М. В. РУСЯЄВА); ***Лексіна Г. М.*** — «Євген Сагайдачний — феномен школи М. Бойчука»; ***Тирпич І. А.*** — «Процес реваloризації монастиря Кармеліток Босих у Львові (структурний аналіз)» (керівник — професор О. К. ФЕДОРУК).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Власко О. П. — «Відновлення архітектури церкви Святого Павла в Одесі» (керівник — доцент Н. Ю. БЕЛІЧКО); ***Горлова О. С.*** — «Творчість роди-

ни Одайників в контексті Київської школи живопису» (керівник — професор М. О. КРИВОЛАПОВ); ***Гусева В. І.*** — «Творчість С. М. Прокудіна-Горського в контексті ідей російського передвижництва» (керівник — доцент Л. О. ЛИСЕНКО); ***Черепаня А. О.*** — «Творчість Стаса Кадочнікова (скло, кришталь, графіка)» (керівник — викладач В. І. ПЕТРАШИК).

Мистецтвознавство, організація та управління розвитком художньої культури

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Романюк М. О. — «Діяльність В. М. Ніколаєва на посаді Київського міського архітектора» (керівник — ст. викладач О. О. БАЛАШОВА); ***Єсінєнко М. Д.*** — «Новаторська суть мистецької спадщини Людмили Ястреб» (керівник — доцент Н. Ю. БЕЛІЧКО); ***Вторушина М. Д.*** — «Проектна діяльність «Я Галерея»; ***Герета М. А.*** — «Графіка Івана Остафійчука 1970 — 1980-х років» (керівник — професор О. А. ЛАГУТЕНКО); ***Волошина Т. А.*** — «Ікона «Страсті Христові» з НХМУ в контексті настінних страсних ікон» (керівник — професор Л. С. МІЛЯЄВА).

Освітньо-кваліфікаційний рівень бакалавра одержали:

Живопис

Майстерня станкового і монументального живопису: Баран Г. Є. Гао Сяомін (КНР)., Гнєвишев О. В., Гусарова А. Г., Денисенко М. С., Коваль Д. В., Лисий П. В., Лозовой Є. С., Мирошникова І. А., Матухно К. А., Мілаш Б. В., Ніколаєв П. М., Оніпченко А. С., Очеретяна Т. С., Павлусенко О. Ю., Прудько С. О., Пономаренко С. Г., Рассвєтова Ю. В., Романкевич О. І., Рохманюк М. С., Салова О. В., Сайфудінова О. Ш., Сарахман О. В., Сулейманов А. Е., Цой М. А., Чжан Веньхань (КНР), Чень Сі (КНР), Шарапова А. Є., Шерешперова Є. В., Сидорець О. В.

Сценографія та кіносценографія: Бевза В. П., Гайдаш О. А., Кучерова Д. В., Лібкінд К. В., Яковина Т.-Т. М.

Реставрація творів мистецтва: Агафонова А. К., Андрушко Р. М., Балмаков Є. В., Будимка С. М., Онищенко А. О., Петренко В. О., Салов А. А., Сікорський І. В., Жайворонок Р. А., Зверохановська В. В.,Коноваленко О. В., Коренкова Г. С., Мала С. О., Сабадиш А. В.

Графіка

Майстерні вільної та книжкової графіки: Баришпольц С. В., Бокова Є. О., Борисюк К. О., Ван Хуан, Ван Чунь, Вороніна О. В. Григор'єва І. І., Гуті Д. С., Долга М. В., Кудрик М. О., Лян Сі., Насирова А. І., Остапець Г. О., Поліщук М. В., Сіренко А. Е., Стасенко В. І., Чубук О. В., Шелепа О. А., Бастюченко-Опаленко Д. Д., Тісейко А. В.

Майстерня графічного дизайну та дизайну книги: Богачевська Д. В., Дербенцева Н. В., Зосимова І. В., Майдан-Баранюк О. В., Хамідова Ф. А., Чжоу Юаньюань (КНР), Шеремет М. О., Каменецька Ю. В., Крадажан І. С., Овсяненко В. С., Цветкова Т. М., Ходькова А. Б.

Скульптура

Башук О. О., Болгаріна І. К., Дем'яненко О. А., Ду Цзечжун (КНР), Журавель К. О., Кушнір О. С., Кропива Д. О., Романова І. І., Рябов Б. В.

Архітектура

Асоєв О. В., Білик О. М., Волинець Ю. В., Герус С. В., Гнілоскуренко М. В., Голуб В. В., Горячков І. А., Гончар К. О., Гресько Н. В., Гулько А. О., Гуляницька А. В., Дервішов Е. І., Довженко Є. Д., Долгополова М. О., Зима Д. С., Іванова М. А., Ісаєв Д. С., Коваленко М. Р., Коваленко О. А., Комаров М. О., Копосов К. О., Корнелюк А. В., Костанець Х. А., Кравченко Д. С., Кузьмінова М. В., Кукуруза М. П., Кушнарьова К. О., Легостінова Г. Р. Лєпєшкова К. О., Линник Є. Г., Нефедова І. А., Омельченко А. А., Пирог Т. А., Піжук Н. Ю., Помошко Ю. О., Превір Х. О., Полюшко Я. А., Римаков Ю. М., Снєгірьова В. П., Сова Є. С., Соловйова О. О.,Трощановський А. К., Фен Лецдзя., Фефелов Г. О., Форноляк Т. В., Цапенко Д. І., Царенко Є. Б., Цумурас М. В., Чикиаренко Є. Ю., Чмут М. В., Шехірьова О. О., Шкурат С. В.,Штефан М. В., Явірницька О. І.

Мистецтвознавство, теорія та історія мистецтва

Белякова О. Г., Блудова К. А., Володіна Г. С., Вощинська К. С., Денисенко (Шелемеха) К. О., Джухіль О. І., Долинний О. А., Жернова М. І., Загребельна Л. Ю., Зорук К. С., Іванова І. А., Кличук В. С., Козакова (Локтенко) Д. Р., Колесова І. В., Кублі О. І., Малова О. І., Мамалат А. Д., Матвєєва С. Л., Меланьїна О. С., Мельниченко В. В., Мельничук Л. А., Міщенко Н. М., Ніколаєва М. В., Ніколаєва Н. В., Околіта О. А., Оліх І. В., Осичнюк Д. В., Панченко О. А., Паньків Г. С., Петренко О. В., Прокопчук Н. О., Решетньова Г. О., Рибак К. С., Рибакова Н. П., Терещенко Я. В., Чередниченко О.Ю., Швидюк А. С., Школьна І. О., Юденко О. І.

Мая Шалімова-Пузиркова,
мистецтвознавець

Петро Нестеренко
кандидат мистецтвознавства

Серце, віддане людям

(До дня народження О. Ф. Соколової)

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури упродовж століття була і залишається центром художньої освіти, де вирує мистецьке життя. В історії НАОМА визначну роль у системі навчання та поширення знань відіграє бібліотека — одна з найбільших мистецьких скарбниць України, виняткова за обсягом фондів та їхньою цінністю. Важливу роль у життєдіяльності складного бібліотечного організму відіграють невтомні фахівці бібліотечної справи, які безвідмовно й кваліфіковано допомагають читачам як у навчальному процесі, так і в науковій роботі. Серед них і директор бібліотеки НАОМА — Олена Федорівна Соколова. Ювілейного для неї 2014 року варто підсумувати результати її діяльності, адже майже 40 років Олена Федорівна очолює колектив, який нині нараховує 16 співробітників.

Народилася Олена Федорівна на Київщині у мальовничому Білоцерківському районі. 1960 року закінчила культосвітній технікум у м. Ківерці Волинської області, а 1971 — Київський державний інститут культури.

З 1970 року розпочався київський період її життя. О. Соколова працює старшим методистом Республіканської дитячої бібліотеки. Серйозне зацікавлення літературою з мистецтва приводить її 1971 року до бібліотеки столичного художнього інституту, з яким надовго буде пов'язане її життя. Варто сказати, що свою роботу в академічній книгозбірні Олена Федорівна розпочинала старшим бібліографом, що сприяло відкриттю дивовижного світу мистецтва. Перед нею як співробітником поставало завдання не лише відкривати світ мистецтва для читачів, а й дбати про збагачення бібліотеки новими цікавими надходженнями. Це стало можливим з 1977 року, коли їй доручили очолити невеликий тоді колектив інститутської бібліотеки. У цій ролі вона показала себе як умілий організатор бібліотечної справи, висококваліфікований спеціаліст, вимогливий як до себе, так і до підлеглих.

Чимало структурних змін відбулося в бібліотеці за останні десятиліття, відтоді, як вона її очолила. Велику роботу було проведено у комплектуванні, доукомплектуванні та рекласифікації розрізненого унікального фонду. Важливим етапом роботи бібліотеки стало створення фонду рідкісних книг, яких чимало зібрано за столітню історію бібліотеки. Було сформовано абонемент наукової та навчальної літератури, а також нові відділи: комплектування та наукової обробки літератури, інформаційно-бібліографічний, науково-технічної інформації, обслуговування та книгозберігання; а також розширено мережу кафедральних бібліотек. Наприкінці 1980-х років, згідно з Бібліотечно-бібліографічною класифікацією, завершилося впорядкування довідко-

во-бібліографічного апарату бібліотеки та індексування книжкового фонду й каталогів.

У 1982 році за наказом Міністерства культури УРСР бібліотека КДХІ стає Республіканським методичним центром для бібліотек училищ художніх, театральних, хореографічного, циркового, декоративно-ужиткового мистецтва. У зв'язку з цим змінився її статус — з IV категорії бібліотеку переведено на III. Водночас збільшився обсяг бібліотечних робіт: створено картотеку науково-методичних праць викладачів інституту; співробітники бібліотеки працюють в архівах та наукових бібліотеках Києва, збираючи документи та матеріали з історії інституту. Розпочато також роботу з ретроспективного розкриття книжкового фонду, шляхом щомісячних тематичних переглядів літератури на допомогу викладачам-науковцям та списки нових надходжень.

Особливо активізувалася робота в часи незалежності. Лише за останні п'ять років бібліотечний фонд поповнили майже 50 тис. описів і на 1 липня 2014 року це вже 167 тис. примірників. Електронний каталог збагатився майже 50 тис. описів і на сьогодні становить 83 тис. описів. У роботі бібліотеки відбулося поєднання традиційних форм із автоматизацією основних бібліотечних процесів.

Завдяки зусиллям О. Соколової площу бібліотечних приміщень було розширено на 180 кв. метрів. Таким чином поліпшилися умови праці як читачів, так і бібліотекарів. З основного фонду було виділено абонемент художньої літератури та її кафедральних бібліотек.

Корисною й цікавою для аспірантів та науковців є безкоштовна послуга, що її надає інформаційно-бібліографічний відділ бібліотеки: індексування документів шифрами УДК/ББК та визначення авторського знаку для наукових публікацій; надання науковцям методичних консультацій з правил оформлення списків використаних джерел відповідно до ДСТУ ГОСТ 7.1: 2006 «Бібліографічний запис. Бібліографічний опис».

Для кафедр Академії з 2010 року працівники бібліотеки готують та роздруковують щоквартальні бюлетені нових надходжень. Незважаючи на скорочення державного фінансування бібліотек, до книгозбірні НАОМА продовжують надходити видання, презентовані викладачами та шанувальниками відомої в художніх колах бібліотеки. Серед постійних дарувальників професори НАОМА А. Чебикін, О. Федорук, Л. Міляєва, А. Яланський та інші. Крім того, за останні роки книгозбірня поповнилася бібліотеками архітектора з США В. Бойковича (2010), добродіїв-художників В. Юрчишина (2012) та К. Заруби (2013), реставратора З. Нестеровської (2012), зав. кафедри іноземних мов О. Юденка (2013), декана архітектурного факультету А. Давидова (2014) та багатьох інших дарувальників, яким бібліотека дуже вдячна.

Цьогоріч видано перший випуск бібліографічного покажчика із започаткованої бібліотекою серії «Викладачі НАОМА — ювіляри», присвячений науковому доробку завідувача кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв, кандидату архітектури, професору Л. В. Прибєзі.

За вагомий особистий внесок у розвиток бібліотечної справи, багаторічну плідну працю та високий професіоналізм у 2009 році Олені Соколовій було присвоєно звання «Заслужений працівник культури». А цього року, вшановуючи ювілярку, їй було присвоєно Почесну відзнаку «Гідному шана» — за вагомий внесок у розвиток мистецької освіти.

Завжди приємно бачити людину, яка присвятила себе улюбленій справі. Тому хочемо побажати Олені Федорівні, щоб праця й надалі приносила їй радість та натхнення для нових звершень.

Вшановуємо Вас за вірність бібліотечній справі, відданість професії, постійну готовність допомагати всім, хто цього потребує.

Захист дисертацій

На засіданні спеціальної вченої ради при Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури у 2014 році **успішно захистив дисертацію:**

- ***на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури***

А. І. Марковський – на тему «Архітектура Києва 1920–1930-х років у світовому контексті».

CONTENTS

FROM THE HISTORY OF ART EDUCATION

Tymchenko T.
Teaching technical/technological disciplines in National Academy of Fine Art and Architecture in 1920s–1930s 5

ART AND EDUCATIONAL PRACTICE

Yalansky A.
Principles of formation of holistic the tone of color perception and reproduction in the academic painting 21

Kolisnyk P.
Art project «Potašna...» in the context of pictorial processes in Ukraine at the beginning of XXIst century 33

Balog A.
From conception to realization in stone: step-by-step analysis of working process on sculptural monument 46

Sukhenko V., Zasypkin O.
Methodology of formation and forward-thinking vision of student 54

SCIENTIFIC RESERCH

Sydorenko V.
Cultural Hero As a Part of Artistic Thinking of Classical Times 66

Plamenytska O.
The princely age in the history of Kamyanets-Podilsky's fortifications formation (to the problem of stadial development of the city-fortress) 77

Kutsevych V.
Sociological aspects of free time, as a prerequisite for the formation of leisure facilities 99

Dzhulai M.
Theoretical and practical basics of the mordant dyeing for the restoration of museum textile 109

Dmytriev L.
Single-layer hinged-rod model of thin plates in architttctual design thin plates in architectural design 117

Trofymovych N.
Arhitectural decision and harmonical selection of the constructional systems 126

YOUNG RESEARCHERS

Komarova H.
Problems in researching Ukrainian school of architectural restoration (1960s–1980s) 132

Popovich K.
Lithography in the creative work of artist-graphics in Kyiv at 1960-th years 144

Sirovskaya T.
Painting M.O. Yaroshenko «Throughout life» and its role in the artist's work 158

Kovalchyk Y., Levkivska L.
The problem of thermostress stain in concrete mass of monolithic bridge spans structures 166

Makukhin M.
Principles of planning organization of multifunctional bridge structures 175

PERSONALITIES

Khrapachov O.
Vasyl Ivanovych Gurin. Artistic Thoughts 186

ARTISTIC CHRONICLE, EVENTS, FACTS

Shalimova-Puzyrkova M.
NAFAA Alumni 2014 196

Nesterenko P.
The Open heard, Devoted to People (To O. F. Sokolovf's birthday) 204

The Doctorate 206

Науковий збірник

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ

Випуск 23

Науковий редактор **О. В. Ковальчук**
Редактори **Л. В. Лотоцька, Г. І. Лотоцька**
Художнє оформлення **В. С. Мітченка**

На 4-й сторінці обкладинки:
Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Яроменка

Зареєстровано Державним комітетом України у справах видавництв,
поліграфії та книгорозповсюдження.
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 339 від 25 грудня 1993 року.

Видається двічі на рік.
Тираж 100 прим. Зам. № 15-036.
Розповсюджується безкоштовно.

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Смирнова-Ласточкіна, 20.
Тел.: 272-10-37.

Формат 60х84/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 11,0. Обл.-вид. арк. 13,1.
Оригінал-макет та друк «Видавництво «Фенікс».
Св-во суб'єкта видавничої справи
ДК №271 від 07.12.2000 р.
03680, м. Київ, вул. Шутова, 13Б.
http: www.fenixprint.com.ua