О. Завадський. Києво-Печерська Лавра.
Дзвіниця Ковніра на Дальніх печерах. *1992*

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ

ВИПУСК 18

Київ • 2011

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

Друкується за рішенням вченої ради Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)

Перший розділ цього випуску збірника містить матеріали, присвячені літній навчальній практиці студентів академії. Описано завдання, які ставлять педагоги перед своїми учнями, методику та особливості виконання робіт.

Вміщено статті з архівних матеріалів відомих педагогів минулого покоління І. Красного та В. Денисова на цю тему, котрі друкуються вперше.

Зміст інших розділів складають публікації з питань історії художньої освіти та мистецько-освітньої практики. Висвітлюються результати наукових пошуків викладачів, аспірантів, провідних фахівців закладів культури та мистецтва.

Широкий спектр наукових досліджень представлений у публікаціях молодих дослідників.

Традиційні розділи присвячені педагогам-ювілярам, пам'ятним датам, мистецьким подіям, публікуються рецензії на монографічні видання.

Для викладачів, аспірантів, студентів художніх навчальних закладів, мистецтвознавців, художників, архітекторів, шанувальників образотворчого мистецтва і архітектури.

Редколегія:
А. В. Чебикін, академік Академії мистецтв України (АМУ), професор, народний художник України (*відповідальний редактор*);
В. В. Куцевич, академік Української академії архітектури (УАА), доктор архітектури, професор;
О. А. Лагутенко, доктор мистецтвознавства, доцент;
В. Ф. Макухін, академік УАА, доктор архітектури, професор;
М. Я. Михайлюк, кандидат філософських наук, професор, заслужений працівник народної освіти України;
Л. С. Міляєва, академік АМУ, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України;
З. В. Мойсеєнко, академік УАА, доктор архітектури, професор, заслужений архітектор України;
Л. В. Прибєга, академік УАА, кандидат архітектури, професор, заслужений працівник культури України (*заступник відповідального редактора*);
О. К. Федорук, академік АМУ, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України;
В. А. Чепелик, академік АМУ, професор, народний художник України;
В. К. Шостя, член-кореспондент АМУ, професор, народний художник України;
В. А. Щербак, кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України (*відповідальний секретар*);
М. І. Яковлєв, академік АМУ, доктор технічних наук, професор, заслужений працівник народної освіти України.

Редколегія не завжди поділяє думки авторів.

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Смирнова-Ласточкіна, 20.
Тел. 272-10-37

© Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2011

ЗМІСТ

ЛІТНЯ ПРАКТИКА В НАОМА

Чебикін А.
Пленер як різновид мистецької школи 7

Черватюк В.
Виховання художнього бачення на пленерних студіях 9

Яланський А.
Про формування у студентів колористичного відчуття в умовах пленеру 16

Красний І.
Літня навчальна практика з живопису на І курсі графічного факультету КДХІ 22

Малаков Д.
Студентська практика Георгія Малакова 25

Денисов В.
Етюдна виставка студентів 33

ДО ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Піаніда Б.
Федір Кричевський — художник і педагог 40

Комарова А.
Витоки архітектурної освіти в Україні 47

Поп'юк І.
Вижницьке училище прикладного мистецтва — регіональна художня школа 56

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

Гурін В., Храпачов О.
Формування української школи живопису: історичний аспект 65

Саєнко Н.
Семінар "Історія і перспективи розвитку живописної школи НАОМА" 73

Федорук О.
Академічна мистецька збірка — важливий чинник навчального процесу 80

Ковальчук О.
Українська академічна художня школа другої половини XX — початку XXI ст. (На прикладі живописного факультету НАОМА) 86

Зорко А.
Рекомендації щодо виконання ескіза картини на здобуття ступеня бакалавра 96

Мельничук І.
Проблеми колориту у майстерні пейзажного живопису НАОМА 100

Майстренко-Вакуленко Ю.
Рисунок у творчості художників Слобожанщини другої половини XIX — початку XX ст. 105

Гайдар А.
Рисунок під час літньої практики на факультеті архітектури 122
Перевальський В.
Навчання і творчий пошук — єдиний процес
(Про участь студентів і випускників НАОМА 1992–2010 рр.
у Всеукраїнських виставках книжкової графіки) 127
Запорожченко О., Сєдак О.
Колір у роботі архітектора: проблема сучасної
професійної підготовки 133
Іванов-Ахметов В., Секірін Є.
Офорт як засіб мистецького формоутворення
(Вступна лекція для III курсу "Коротка історія офорта
як мистецтва". Частина друга) 141
Гончаренко Т.
Моя робота над ліноритами до драматичних творів Шекспіра 153
Морозова-Сабадаш О.
Реставрація раннього твору Катерини Білокур "Краєвид з річкою" 164
Сухенко В., Засипкін О.
Способи перспективної побудови умовного простору
картинної площини 168

НАУКОВИЙ ПОШУК

Прибєга Л.
Архітектурний обмір як метод дослідження пам'ятки 181
Яковлєв М.
Стилізація і абстрагування — основа моделювання
образної виразності 188
Росляков С.
Кого зображують палеолітичні антропоморфні скульптури 198
Мінжулін О.
"Металевий убір" із скарбів Стародавньої Русі початку XIII ст.
(У контексті реконструкції тогочасного одягу) 203
Берлач О.
Вплив творчості цехових майстрів на розвиток
волинської школи спорудження оборонних комплексів 209
Ревенок Н.
Декоративна ваза "Ріг достатку" поч. XIX ст.:
дослідження та реставрація 215
Маланюк В.
Палацово-парковий ансамбль у Самчиках:
історія створення та сучасний стан 222
Шевченко Л.
Духовні фундації родини Кочубеїв на Полтавщині 229
Шевченко Т.
Штрихи до історії качанівської колекції В.В. Тарновського 240
Новосельчук Н.
Споруда Міської громадської бібліотеки у Харкові
(До історії проектування та будівництва) 248
Пламеницька О.
Деякі аспекти хронології та типології Бережанського замку
в контексті формування урбаністичної системи міста 257

Сердюк О.
Проблеми функціональної адаптації цінних інтер'єрів пам'яток архітектури 271
Ширяєв Т.
Містобудівні чинники у формуванні київських та західноєвропейських готелів XIX ст. 281
Куцевич В.
Архітектура громадських будівель і споруд у 50–60-ті роки XX століття 297
Криворучко О., Процик М.
Дигітальна архітектура: засіб чи напрям сучасної архітектури 309
Нестеренко П.
Леся Українка й родина Косачів у мистецтві екслібриса 316
Кротова Т.
Роль військової форми в історії класичного костюма (На матеріалі творів образотворчого мистецтва XVII–XVIII ст.) 325
Кашуба-Вольвач О.
Методика опрацювання джерельних матеріалів з образотворчого мистецтва і архітектури України 333
Лопухова С.
Культурний простір людини в сучасному світі 347

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

Міхеєнко К.
Пропорційні залежності композиції Троїцького монастиря в Чернігові 353
Лашманова Ю.
Містобудівні ансамблі в історичному центрі Одеси (До постановки проблеми) 360
Прядко М.
Архітектурно-пластичні особливості житлової архітектури Києва на зламі XIX–XX ст. 369
Горіна А.
Фактори архітектурного формоутворення іподрому 382
Гаврилюк І.
Міська площа як об'єкт наукових досліджень 390
Єрещенко О.
Функціональна організація як основний чинник формування внутрішнього простору клубних споруд у радянські часи 396
Смірнова Д.
Особливості формування сучасних спортивних комплексів 404
Гончарова К.
Архівна проектна документація як джерело дослідження методики архітектурної реставрації в Україні другої половини XX ст. 417
Подгурська С.
Герботворення як форма художньої творчості 426

НАШІ ЮВІЛЯРИ

Вольневич Валентина Олександрівна 433
Голембієвська Тетяна Миколаївна 433
Трубнікова Людмила Володимирівна 434

Басанець Олександр Дмитрович 434
Дмитрієв Леонід Георгійович 434
Шпара Ігор Петрович 435
Гуменюк Феодосій Максимович 435
Кожеков Олексій Васильович 435
Мінжулін Олександр Іванович 436
Піганюк Василь Іванович 436
Зорук Сергій Якович 437

НЕЗАБУТНІ ІМЕНА

Степовик Д.
Герб гетьмана України Івана Мазепи: іконографія, семантика, символіка (До 300-річчя упокоєння гетьмана) 438

Рудчук Ю.
Душа прекрасного призначення (Пам'яті княжни Варвари Рєпніної) 444

Саєнко Н.
"Зчарував мене сей образ на весь вік..." 452

Пучков А.
Вчений-мистецтвознавець Г.Г. Павлуцький і доля його спадщини (До 150-річчя від дня народження) 454

Седляр В.
Самобутність мистецького пошуку (До 140-річчя М.Г.Бурачека) 461

ПАМ'ЯТНІ ДАТИ 465

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ

Пучков А.
Графічне слово за умов сьогодення 481

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Ковальчук О.
Хасан Амінов — почесний професор НАОМА 485

Шалімова-Пузиркова М.
Випускники НАОМА 2011 року 487

Світлої пам'яті Миколи Яковича Михайлюка 498

Була закохана у свою професію (Пам'яті Г.В.Заварової) 499

Кочубей М.
Всеукраїнська виставка-конкурс ім. Георгія Якутовича 500

Саєнко Н.
Виставкова діяльність НАОМА 505

CONTENTS 516

ЛІТНЯ ПРАКТИКА В НАОМА

Андрій Чебикін

ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, академік, президент НАМ України, народний художник України, професор

Пленер як різновид мистецької школи

Нагадаємо: поняття пленер (від франц. *en plein air* — на відкритому повітрі) означає малювання в природних умовах, за природного освітлення. Використовується цей термін також для означення правдивого відтворення колірного багатства натури, численних видозмін кольору в природних умовах при активному впливі світла й повітря.

За літературними джерелами, пленеризм як явище образотворчості став набувати розвитку на початку XIX ст. в Англії і пов'язувався, зокрема, з мистецькими пошуками Джона Констебля та Річарда Бонінгтона. А з часом пленеризм стає основою естетики художників, для яких світло й повітря набули самодостатнього значення і суто живописного зацікавлення. При цьому предмети виходять свідомо розмитими, майже не виявленими в конкретних силуетах, оскільки моделюються лише кольором.

Така техніка малярства успішно практикувалася французькими імпресіоністами. Художники Жан-Батіст Коро, Жан-Франсуа Мілле, Каміль Піссаро, П'єр-Огюст Ренуар, а також Клод Моне зробили відчутний внесок у становлення пленерного живопису. В Росії у XIX — на початку XX ст. помітний слід — як майстри пленерного мистецтва — лишили по собі Василь Полєнов, Ісаак Левітан, Валентин Сєров, Костянтин Коровін, Ігор Грабар.

З українських митців пленерним малярством займалися Тарас Шевченко (згадаймо численні його малюнки, виконані для задуманого ним видання "Мальовнича Україна", на жаль, лише частково реалізованого), Сергій Васильківський, Петро Левченко, Микола Пимоненко, Сергій Світославський та інші. За радянських часів з пленерним живописом, як відомо, була тісно пов'язана творчість Миколи Бурачека, Миколи Глущенка, Григорія Світлицького, Сергія Шишка, Олексія Шовкуненка, Тетяни Яблонської та ін.

Загалом пленерна творчість в Україні має свою досить цікаву, змістовно й стилістично розмаїту історію, що зумовлено історичними, природними, локально-традиційними чинниками. Одним з відомих в Україні

центрів пленерних студій є Седнівський будинок творчості Національної спілки художників України (НСХУ) на Чернігівщині. Набули громадського звучання, значного мистецького потенціалу пленери, котрі проводяться у Гурзуфі, Донецьку, Львові, Миколаєві, Немирові, Очакові, Севастополі, Ужгороді, Чигирині, Чугуєві.

Позначені характерною своєрідністю пленери, що мають назву "Хортиця крізь віки". Їх вирізняє з-поміж інших історико-тематична спрямованість творчих студій, героїчна легендарність колишнього козацького краю з овіяним славою й драматизмом островом Хортиця. Пленери "Хортиця крізь віки" проводить Запорізька організація НСХУ за сприяння Міністерства культури України, місцевої влади та неабиякої завзятості голови обласної організації художників Ірини Гресик.

Оскільки запорізькі пленери пов'язані з розробкою історичної тематики, минувшини, до творчих пленерних груп, крім митців, залучаються також історики, етнографи, мистецтвознавці, які допомагають художникам пізнавати історичні реалії. Наразі запорізькі пленери стали загальнонаціональними. Голова НСХУ, академік НАМ України, професор НАОМА Володимир Чепелик зазначає: "Вони об'єднують художників з усієї України, вияскравлюють мистецькі школи Києва, Харкова, Львова, Закарпаття, стали школою майстерності, свого роду пленерною академією, де панують творчий дух, запал, ... демократизм мистецького творення".

Важливо, що, починаючи з 2005 року, результати щорічних пленерів "Хортиця крізь віки" фіксуються виданням каталогів виконаних там творів, що слід вважати гарним подарунком для шанувальників прекрасного та дослідників українського мистецтва.

Творча праця на пленері практикується в різних країнах, зазвичай з більш чи менш означеними центрами пленер-руху. У дружній нам Угорщині, скажімо, міжнародним центром пленерної творчості вважається так званий "золотий трикутник" регіону Північна Низовина з містами Гайдусобосло — Дебрецен — Хортобадь. У пленерах, що проводяться в цьому трикутнику, беруть участь й українські художники та мистецтвознавці. Там займалися творчою працею близько 50 наших митців — з Києва, Львова, Ужгорода. З приємністю та відчуттям доцільності згадую і свою творчу участь у дружньому міжнародному гурті пленеристів в Угорщині, а також у Словаччині, Китаї.

Особливим, зацікавленим бажанням позначена участь українських художників у пленерах у КНР, зокрема в місті Уса, поблизу Шанхая. Їх організовує установа "Green Wave" ("Зелена хвиля") на чолі з паном Ю. Яомінем, який провів уже більше десяти пленерних студій, зібрав понад 250 творів митців з України, які розмістив у приватному музеї й експонує в інших містах Китаю.

Заняття зі студентами на пленері передбачені та провадяться за навчальними програмами й українськими навчальними мистецькими закладами, у тому числі і нашою академією.

УДК 75.071.5:378.147

Володимир Черватюк

доцент кафедри живопису та композиції НАОМА

Виховання художнього бачення на пленерних студіях

Анотація. У публікації висвітлюються основні методичні аспекти роботи над пейзажем, що спираються на засади і принципи київської академічної школи живопису. Наголошується на нерозривному зв'язку практичної роботи молодих художників на пленері із засвоєнням професійних художніх знань та розвитком майстерності.

Ключові слова: пейзаж, живопис, пленер, композиція, етюд, колірні співвідношення.

Прагнення до пізнання навколишнього світу, естетичне, мистецьке освоєння дійсності, що відкривало все нові й нові властивості природи, спонукало художників до її зображення. Пейзаж як особливий жанр живопису з'явився лише кілька сторіч тому. В епоху бароко у XVII ст. досягнення живопису найвиразніше виявились у пейзажі (франц. Paysage: big pays — країна, земля, місцевість). Рембрандт, Рубенс, Рейсдал, Лорен, Пуссен та інші майстри зробили в цій галузі великі відкриття. Проте "чистий" пейзаж виник не одразу. Тривалий час зображення природи було підпорядковане живописові так званого історичного жанру, що включає сюжети античної міфології, епічної поезії тощо. Зображення природи сприймались як місця історичних подій. З часом акценти в поглядах на роль пейзажного живопису почали змінюватись.

Визначним етапом у розвиткові пейзажного жанру став пленерний (франц. *plainair* — відкрите повітря) живопис на основі роботи художників безпосередньо в природному середовищі, на відкритому повітрі. Основу пленерного живопису заклали французькі художники барбізонської школи в 1830-ті роки, зокрема такі майстри пейзажу, як Т. Руссо, Ж. Дюпре, Ф. Мілле, К. Коро, Г. Курбе. Школа досягла розквіту в середині XIX сторіччя, та художникам довелося вести боротьбу за її визнання. Своїм мистецтвом вони виробили новий підхід до натури. При всій умовності поняття "школа" стосовно різних майстрів, які працювали в Барбізоні, головним у їхній діяльності було те, що вони творили реалістичний вітчизняний пейзаж.

У другій половині XIX ст. у творчості майстрів імпресіонізму К. Моне, К. Піссаро, О. Ренуара, А. Сіслея та інших принципи пленеру виявилися найвиразніше.

Успішно розвивався пейзажний живопис і в Росії. Уміння створити в пейзажі образ, передати найсуттєвіше в явищах природи стало характерною ознакою російської пейзажної школи, репрезентованої такими видатними майстрами, як І. Айвазовський, Ф. Васильєв, А. Куїнджі,

В. Полєнов, А. Саврасов, І. Шишкін та ін. Творчість В. Полєнова, скажімо, була значним явищем російського живопису другої половини XIX ст. Митець уміло використовував можливості пленеру. Тому світло й повітря стали основою його творів, що й досі полонять своєю свіжістю, емоційністю, життєвою переконливістю. Відчутним кроком вперед у жанрі пейзажного живопису вважається творчість І. Шишкіна, що базувалась на глибокому вивченні природи. Видатними майстрами пейзажу були також неповторний І. Левітан, чудовий колорист К. Коровін, інші російські майстри пензля.

У руслі російської пейзажної школи діяли й художники України, особливо ті, що здобули освіту в Петербурзькій академії мистецтв, а потім працювали на Батьківщині. Це Т. Шевченко, С. Васильківський, Г. Світлицький, К. Трутовський, пізніше — О. Мурашко, М. Пимоненко та ін. Наразі пейзажний живопис на етапі реалістичного розвитку зайняв почесне місце поруч з іншими живописними жанрами. Загалом XIX ст. в історії мистецтва прийнято називати “золотим” сторіччям російського живопису, зокрема розквіту пейзажного жанру. Отож наступні покоління художників-пейзажистів мали можливість спиратись на досвід і надбання попередників.

За радянських часів чудові пейзажі створили російські митці В. Бакшеєв, С. Герасимов, І. Грабар, М. Кримов, О. Рилов, М. Ромадін, К. Юон.

Вагомий внесок до жанру пейзажного живопису зробили українські художники М. Бурачек, М. Глущенко, В. Непийпиво, Сидорук, К. Трохименко, Г. Чернявський, С. Шишко, О. Шовкуненко, Т. Яблонська та багато інших, серед яких й ті, що в різні роки викладали у Київському державному художньому інституті (тепер — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) і виховали не одне покоління художників. Помітним явищем у розвиткові українського пейзажного живопису стало народження у першій половині XX сторіччя пейзажу індустріального.

Завдяки самовідданій праці великого загону українських художників, які багатогранною творчістю піднесли рівень образотворчого мистецтва до світових стандартів,були збережені традиції у розвитку національної живописної школи.

Пейзажний жанр — традиційна сфера самовираження художників. У роздумах про природу поєднуються ліричне і філософське самопізнання творчої особливості. Натура — найкращий з усіх учителів мистецтва. Такі видатні майстри, як Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Рембрандт вивчали природу і водночас творили мистецьку школу пейзажу, котру можна назвати школою графічної і колірної грамоти.

Обшири пейзажу безмежні й різнобічні. Це і загальні панорами різних місцевостей, і окремі частини їх, і фрагменти краєвидів. Відповідно характер роботи на пленері в кожному окремому випадку визначається конкретною метою. Весь історичний досвід образотворчого мистецтва

переконливо засвідчує пріоритет реалістичного художнього образу у відображенні навколишнього реального середовища.

Крок за кроком, ускладнюючи пейзажні мотиви, молоді художники освоюють різні техніки живопису, напрацьовують власний художній почерк. Це стає можливим, якщо при виконанні завдання є прагнення будь-що досягти бажаного результату. Кожну роботу потрібно закінчувати, не залишати незавершеною, тобто працювати над нею доти, доки не відчуєш, що більше додати нічого не можеш. Робота над пейзажем потребує наполегливості, послідовності, творчої результативності.

Уміння по-своєму побачити красу природи, відчути в ній захоплюючі мотиви і віднайти відповідне оригінальне образне вирішення — саме це означує творче обличчя художника, його талант. Виховання в собі художника — це дуже непросте завдання. Без належного осягнення законів пластики, перспективи, образно-виражальних засобів художником стати неможливо. До того ж, художникові потрібне виховання душі, яка камертоном має відгукуватись на гострі прояви суспільного буття.

Методика викладання живопису на пленері має будуватись на таких принципових засадах: робота над пейзажем від початку до кінця провадиться тільки на натурі, за деякими винятками, як то — робота над довготривалим пейзажем (у кілька сеансів); поряд з практичним заняттям рекомендується постійно вивчати високі зразки мистецтва минулого, що виховує смак і художнє чуття.

Засвоєння графічних закономірностей рисунка, як основа мистецтва, допомагає відтворити на площині зорове сприйняття, вибудувати живу форму. Надзвичайно важливим при цьому є знання закономірностей композиції, і не тільки з формальної точки зору, а й з погляду розуміння сутності сюжету. Загалом композиція починається з відбору основних елементів, які повинні добре “працювати”. Відповідно до задуму їх може бути багато, або, навпаки, зовсім мало. Головним у процесі реалізації задуму має бути сутність сюжету, створюваний художній образ. У композиції повинні гармонійно поєднатися образно-змістовий ряд з декоративно-пластичним.

Успішне вирішення творчих завдань неможливе без належного знання законів природи. Тільки пізнання їх надасть можливість узагальнювати, відбирати головне — те, що працює на образ. Як відомо, молоді художники, студенти прагнуть до творчого самовиявлення, шукають власну художницьку манеру, і завдання педагога спрямувати їхні творчі пошуки в реалістично-пластичне русло, використовуючи при цьому на повну потужність саме натурні враження. Адже відомо, що лише за зразками реалістичного мистецтва минулих століть, які були колись створені і збереглися до наших часів, досліджуються історія людства, природа, типи тогочасного населення, побут, звичаї, обряди і т. ін. Тож реалістичне, правдиве мистецтво, творене нами, допоможе прийдешнім поколінням пізнавати реалії нашої доби. Напевне, і в цьому, значною мірою, історична місія нашого мистецтва.

Отож, студентові, молодому художникові потрібно виробляти, виховувати в собі світогляд, який допомагатиме знаходити вірне образне вирішення мотиву, теми й доводити зображене до стану розуміння його широким колом глядачів, а не тільки автором. Потрібно, щоб відтворений краєвид став тією ж видимою природою, яка вплинула на художника, надихнула його й спонукала до творчості. Вже навіть у композиційній схемі мають проявлятись емоції, відчуття, думки. Ритм, лінія, пляма, співвідношення мас, їхній рух, не кажучи вже про колір — усе це повинен організувати й привести в дію художник. Побачити в натурі образ, не списуючи її механічно, — складне, притаманне справжньому митцеві завдання, над виконанням якого необхідно вдумливо й наполегливо працювати.

Досвід світового мистецтва переконує, що в основі будь-якої творчості лежить композиція, все починається і закінчується нею, що в ній сфокусовані всі складові творчої акції. Композиція — це одна з форм образного мислення художника, головна домінанта, що визначає творчу індивідуальність митця.

При відборі найбільш характерних, визначальних ознак натури відчуття предметності у її сприйнятті художником складається в процесі перетворення візуального враження на неповторну, притаманну конкретному творові форму. Мають значення синтез сприйняття побаченого та інтелект, духовність митця, завдяки чому й виникає художня реальність, що являє собою продукт мистецько-естетичного світогляду художника. Отже, на практиці здійснюється творче поєднання духовного змісту і матеріальної форми як передумова у створенні художнього образу.

Під час навчально-творчої літньої практики або творчих відряджень студенти працюють над пейзажем у різних регіонах України, котрі, звичайно ж, мають свої особливості і характерні ознаки. Тому кожну наступну роботу слід продумувати наперед, визначаючи при цьому принципові риси кожного конкретного мотиву. Загальний колорит, освітлення, композиційне вирішення, колірні співвідношення — такі основні чинники мають бути враховані при підготовці до практичної роботи.

Творча праця на пленері великою мірою залежить від природних явищ, тобто погодних умов, не завжди схожа на заняття в більш комфортних умовах праці в майстерні. Враховуючи це, молодим художникам треба привчатись працювати в різних ситуаціях, загартовувати себе. Наполегливість, терпіння, бажання досягти результату, втілити задумане в гарну роботу — складові успіху.

До початку роботи над пейзажем необхідно дуже уважно розглянути уподобаний мотив, визначити, що в ньому головне, і в процесі практичної праці намагатись не втратити першого враження про натуру. Уміння зберегти цільність першого враження необхідно розвивати кожному художникові. А спосіб відтворення обраного — від загального до деталізації і знову від деталей до загального — є єдино вірним, оскільки надає можливість належно вивчити натуру й домогтися цілісного відображення.

Завдання для виконання студентами мають ставитись за схемою: від менш складних до складніших, наприклад, з кількома планами. Під час виконання завдань на пленері, скажімо з живопису, у студентів виховується осмислене ставлення до зображуваної натури, набувається досвід послідовної роботи над сюжетом, розвивається майстерність, поглиблюються знання з техніки малярства, а також уміння працювати самостійно, розвивати свої творчі здібності. Кожне завдання, поставлене перед виконавцем, вимагає уважного і вдумливого підходу та виконання короткочасного етюда.

Як відомо, етюд може бути і самостійним, і допоміжним — як матеріал для наступних, складніших творів. Окремі явища природи та її мінливий стан потребують швидкого зображення, тому й підхід до виконання етюду повинен бути відповідним. Розмір його зазвичай невеликий, адже за короткий термін слід, так би мовити, вловити й зафіксувати живописну гаму, загальну тональність, ефект освітленості неба та його співвідношення до землі тощо. Такі завдання впродовж років дисциплінують, збагачують новими знаннями.

Для художника в роботі над пейзажем важливо віднайти зв'язок окремих частин мотиву й звести їх в єдине ціле, аби досягти гармонійного живописного результату. При цьому слід пам'ятати, що простір у живопису відіграє таку ж роль, як і світло. Єдність простору й атмосферного середовища, світла є головним, об'єднуючим чинником живописного твору. Перед передачею простору слід розуміти стан повітряного середовища, в якому знаходиться зображуваний об'єкт. Це особливо важливо під час роботи над пейзажем з кількома планами. Оскільки умов освітлення і простору існує безмежна кількість, яка не піддається механічному розподілові, випливає висновок: живописний досвід практичної роботи — єдиний і вірний шлях до освоєння закономірностей мистецтва живопису на пленері.

У побудові загальної композиції твору суттєве, якщо не основне, значення має колористичне вирішення, тобто композиція кольору. Уміння гармонійно розподілити колір залежить від здібностей живописця, подібно до музичного дару композитора. Наразі, за правилами композиції кольору, головна колірна пляма має бути найбільш виразною, а всі інші підпорядковуються їй і врівноважуються між собою.

Живописне вирішення, гармонія кольорів завдяки певному освітленню доповнюються різними кольоровими рефлексами, що своєрідно збагачує поверхню картинної площини. Завдяки рефлексам зображувані об'єкти, різні елементи пейзажу опиняються у відповідному світловому середовищі, стають органічно пов'язаними між собою.

Набуття навиків оволодіння професійною майстерністю в галузі пейзажного живопису вимагає пізнання його специфічних закономірностей стосовно побудови вирішення, колористичної гами, повітряної перспективи та ін. Скажімо, живописна виразність предметів та їхня контрастність звучать по-різному залежно від відстані, на якій вони знаходяться

щодо місця розташування художника. У цьому полягає сутність повітряної перспективи.

Потрібно уважно стежити за всіма тональними співвідношеннями і пам'ятати, що знайдена рівновага між теплими і холодними відтінками має набагато важливіше значення, ніж сама по собі точність кольору. У природі все перебуває в контрастах, у боротьбі теплих і холодних кольорів. Завдання художника полягає у визначенні, яких відтінків — теплих чи холодних — більше у конкретній колірній гамі та якими є співвідношення між ними.

Для правильного ведення роботи художник має враховувати і закони контрастів, завдяки знанню яких легше орієнтуватись і в самих фарбах, досягти гармонії кольорів, приводячи їх у зв'язок між собою. Наприклад, щоб підкреслити тепле яскраве світло на предметі, в тіні цього предмета треба використовувати відповідні холодніші кольори.

З особливостей форм роботи на пленері випливає висновок, що кожен колір натури не слід розглядати окремо без зв'язку з сусідніми кольорами та без постійного порівняння їх між собою. Великі кольорові співвідношення відіграють у живопису головну роль, і якщо вони відтворені невірно, робота не справлятиме належного, правдивого враження.

Методика викладання пейзажного живопису базується на реалістичних засадах з передбаченням виконання цілого комплексу завдань різного ступеня складності. Методикою роботи викладача передбачається індивідуальний підхід до кожного студента, контроль та аналіз виконуваних завдань на кожній стадії. Поряд з цим аналізуються твори видатних майстрів живопису, провадяться обговорення сучасних художніх виставок. Поєднання в навчальному процесі теоретичного і практичного підходів має сприяти вдумливому, а не механічному ставленню студентів до творчої праці.

Робота над етюдами на пленері — це осмислене спілкування молодих художників із навколишнім світом, пізнання закономірностей природи та її явищ. Заняття живописом на пленері привчає до цілісного бачення картин природи. Оволодіння здібністю бачити в цілому і бачене відобразити на полотні або аркуші паперу — це і є сенс пленерного живопису. Образна уява про живописний стан виникає безпосередньо від тих зорових відчуттів, які залишаються у свідомості від побаченого. Зоровий образ є основою початку живописної роботи. Цінність першого враження — у його свіжості, гостроті сприйняття. Саме воно, зафіксоване на полотні чи аркуші паперу, надає зображенню ознак живої натури. Вдалі начерки та етюди становлять цінний "живий" матеріал для подальшого художнього узагальнення, поглибленого опрацювання. Гостроту першого враження бажано зберегти впродовж усієї творчої роботи. Починаючи з композиційного вирішення, слід постійно вчитись мистецтву відбору головних елементів мотиву, що працюють на образ.

До навчальної програми входить також і робота над довготривалими пейзажами, що складається з декількох сеансів при стабільному стані

природи. В таких випадках обираються мотиви пейзажу складніші, з кількома планами. При цьому виникають ускладнення щодо поєднання насиченого кольором і тоном переднього плану з віддаленими, менш виразними за кольором предметами. Такі завдання передбачають детальну проробку сюжету, чіткіше моделювання форми, передачу матеріальності предметів, повітряної перспективи, достовірності натури. Важливим є зображення загального настрою мотиву і свіжості виконання. Фактично праця над довготривалим пейзажем є роботою над пейзажем-картиною. У пейзажі-картині засоби колірної, пластичної та лінійно-ритмічної організації мають бути спрямовані на переконливе розкриття сутності природи, її важливої внутрішньої значущості. З творчим зростанням художника перед ним постають нові, складніші завдання, які кожен автор відчуває, виявляє і ставить перед собою самостійно, оскільки вони зумовлюються життєвою практикою, конкретними реаліями.

Приступати до праці над довготривалим пейзажем чи пейзажем-картиною не варто без попередніх ескізів у кольорі чи короткочасних етюдів. Ескіз надає художникові можливість краще, чіткіше уявити майбутню роботу, хід її виконання. Якщо ж твір виконується без попереднього ескіза, то він сам може перетворитись на ескіз, на якому випробовують і змінюють підходи.

Одним із варіантів, апробованим практичною роботою щодо виконання довготривалого пейзажу, є завершення його у майстерні. При тому, що пейзаж написаний на пленері, завжди постає необхідність уважно розглянути, проаналізувати його в спокійних умовах, розставити необхідні акценти, аби досягти належного завершення твору. Інший підхід в роботі над пейзажем-картиною ґрунтується на зібраному матеріалі у вигляді начерків, етюдів, що виконані з натури і за кількістю та якістю влаштовують автора. Тоді можна працювати над твором у майстерні.

Робота на пленері завжди давала потужний поштовх для появи нових цікавих, пластичних, композиційних, візуальних образів та їхніх вирішень, важливих при становленні молодих художників.

1. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. — М.: Искусство, 1985.
2. *Говдя П.І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. / П.І. Говдя. — К.: Мистецтво, 1964.
3. *Даниэль С.* Картина классической епохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. — М.: Искусство, 1986.
4. Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. — [Сост. И.Н. Шувалова]. — Л.: Искусство, 1984.
5. *Кибрик Е.А.* Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е.А. Кибрик. — М., 1967. — № 106.
6. *Маслов Н.Я.* Пленэр: Практика по изобразительному искусству / Н.Я. Маслов. — М.: Просвещение, 1984.
7. *Юон К.* Об искусстве / К. Юон. — Т. 1. — М.: Советский художник, 1959.

ВОСПИТАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ НА ПЛЕНЕРНЫХ СТУДИЯХ

Владимир Черватюк

Аннотация. В публикации освещаются основные методические аспекты работы над пейзажем на принципах киевской академической школы живописи. Акцентируется неразрывная связь практической работы молодых художников на пленере с усвоением профессиональных знаний и развитием мастерства.

Ключевые слова: пейзаж, живопись, пленер, композиция, этюд, цветовые соотношения.

TRAINING ARTISTIC VISION DURING PLAIN-AIR STUDIOS

Volodymyr Chervatyuk

Annotation. The publication covers the main methodological aspects of the work on the landscape, based on fundamentals and principles of the Kyiv academic painting. Emphasized the inextricable relationship of the practical work of young artists at the festival with studying art professional knowledge and skill development.

Keywords: landscape, painting, plain- air, composition, sketch, color ratio.

УДК 75.071.5:378.147

Андрій Яланський

доцент кафедри живопису та композиції НАОМА,
заслужений художник України

Про формування у студентів колористичного відчуття в умовах пленеру

Анотація. Розглядаються теоретичні аспекти формування колористичного відчуття у студентів під час проведення літньої практики з пейзажного живопису в умовах пленеру.

Ключові слова: живопис, колористичне відчуття, пейзаж, пленер, взаємодія кольорів, естетична значущість, зорова достовірність.

Одне з основних завдань сучасної художньої освіти — виробити методи навчання, які сприяли б ефективному розкриттю творчого потенціалу майбутніх художників, розвиткові їхніх індивідуальних творчих почерків. Ця проблема завжди була актуальною у практиці художнього виховання. Такою є вона для художників-педагогів і сьогодні.

Принципи викладання пейзажного живопису, практиковані майстрами минулого, а також теоретичні розробки вчених у галузі кольорознавства, психології та мистецької педагогіки є важливою складовою в удосконаленні методів навчання студентів на пленері і в сучасних умовах. Навички і знання, отримані в процесі виконання навчальних

завдань на відкритому повітрі, відчутно сприяють формуванню професійної майстерності, навчанню живопису і в стаціонарних умовах. Ця взаємозалежність й зумовлює актуальність проблеми дослідження методів навчання і розвитку творчої індивідуальності, передусім на пленері, коли "головним учителем" постає природа.

На відкритому повітрі загострюється колірне сприйняття предметного світу в оточенні світлоповітряного середовища, а аналітичне спостереження взаємозв'язку пейзажного мотиву з архітектурою і простором розвиває у студентів розуміння співрозмірності й підпорядкованості при побудові композиції, виховує почуття міри і художній смак. Удосконалення живописної майстерності в природному, ландшафтно-архітектурному середовищі зумовлює прагнення студентів до самостійної творчої роботи, головним чином поза передбаченими програмою навчальними годинами, що є необхідною умовою для розвитку індивідуальності і професійної майстерності художника.

Питання виховання творчої особистості знайшли певне відображення в естетико-філософських, психологічних і мистецтвознавчих працях, але феномен розвитку творчої індивідуальності художника на пленері і механізми його вдосконалення ще недостатньо вивчені та висвітлені з позицій мистецтвознавчої педагогіки.

Формування колористичного відчуття і бачення — одне з найважливіших завдань під час викладання живопису на факультеті образотворчого мистецтва. Специфіка підготовки художників полягає не тільки у навчанні майстерності, а й у вихованні образно мислячих професіоналів, здатних до самостійної творчої праці. Тимчасом питання теорії й методики викладання живопису в аспекті колористичного бачення дотепер залишаються недостатньо розробленими. У сучасній вітчизняній мистецькій педагогіці немає жодного серйозного спеціального дослідження щодо цієї проблеми. Підхід наших дослідників до явища колориту в цілому, а також до завдань навчання колористичній майстерності найчастіше є дещо однобічним, що виявляється у вузькому розумінні колориту — лише як передачі освітленості у живопису. Звідси незадовільний стан викладання курсу кольорознавства на факультеті образотворчого мистецтва.

Деякі педагоги недостатньо уваги приділяють колористичним завданням, обмежуючись здебільшого локальними кольорами і мало піклуючись про відтворення колірних зв'язків у натурі. Форма предметів при цьому передається за допомогою тональних співвідношень, а студенти не володіють в належній мірі навичками використання розмаїтих виражальних можливостей кольору і колориту в своїх роботах. Наразі спостерігається досить низький рівень колористичного мислення і недостатній рівень живописної майстерності студентів. Тому необхідно на основі аналізу відповідних мистецтвознавчо-наукових джерел уточнити поняття колориту і визначити зміст терміну "колористичне відчуття, бачення"; визначити особливості й рівні розвитку колористичного бачення у студентів старших курсів; виробити і обґрунтувати концепцію навчання розумінню

колориту, якому належить центральне місце серед інших виражальних засобів живопису.

Оволодіння живописною майстерністю неможливе без вивчення колориту як найбільш суттєвого виражально-емоційного засобу малярства при побудові художнього образу. Колорит характеризує явища і предмети реальної дійсності так, як вони сприймаються людиною візуально. Це — враження, яке людина отримує, коли світлові промені відбиваються від предметів, інакше кажучи, це — дія світлових променів на сітківку ока. Колорит залежить від низки факторів: власного кольору предметів, чутливості зору за даного освітлення, а також хроматичної побудови видимого спектра, який складається з безлічі випромінювань із різною довжиною хвилі.

Ми розглядаємо колористичне бачення як сукупність процесів відчуття і сприйняття кольору, візуальних взаємозв'язків образів, предметів, явищ. На жаль, доводиться констатувати, що студенти у своїй більшості мають досить низький рівень художнього мислення і недостатній рівень живописної майстерності. Це насамперед стосується пейзажного живопису в умовах пленеру. Сучасна методика навчання пейзажному живопису в умовах пленеру на початкових етапах, як і образотворчому мистецтву загалом, повинна ґрунтуватись на досягненнях таких наук, як психологія, фізіологія (зорове сприйняття), педагогіка та інші суміжні дисципліни (повітряна перспектива, кольорознавство, технологія, теорія та історія пленерного живопису). Вже на найпершій стадії навчання студенти мають набути необхідні знання щодо об'єктивних закономірностей змінюваності барв природи, психофізіологічних особливостей сприйняття кольору і форми; опанувати основи уміння користуватися цими знаннями в процесі роботи з натури.

Програма з живопису передбачає вивчення усіх видів малярства, відповідних технологій, образотворчої грамоти. Ефективність засвоєння знань з живопису, поряд з іншими специфічними чинниками, залежить від рівня сформованості живописного бачення. Художник бачить у природі і колір, і об'єм й інші реалії водночас. Та коли при цьому одна з реалій сприймається як домінуюча, то це вже свідчить про певний тип сприйняття. Скажімо, Н. Віргіліс і В. Зінченко вважають, що у художників можуть формуватися два, три і більше способів сприйняття [5].

Колірне бачення закладене в людині природою, так само як слух, нюх і дотик. Воно може бути загостреним, розвиненим або, навпаки, нерозвиненим. Розвинене, загострено домінуюче серед інших форм колірне бачення є основою для розвитку і формування живописного бачення.

На відміну від колірного, живописне бачення формується і розвивається тільки в процесі навчання й практичної зображувальної діяльності. Живописні співвідношення можемо побачити, тільки аналізуючи стан і характер освітлення, просторове розміщення форми, об'єм і матеріальність предметів, їхні колірні і просторові взаємини. Саме в процесі такого аналітичного сприйняття загострюється колірне бачення і формується живописне.

Описуючи методи і засоби зображення, І. Вьольфлін зазначає, що при лінійному баченні акцент робиться на контури; зображення зазвичай виходить з підкресленими краями, тобто форма окреслюється лінією, яка надає зображенню нерухомого характеру [4]. При живописному ж баченні увага відволікається від країв, контур стає більш-менш байдужим для ока — основними елементами для сприйняття постають предмети як видимі плями.

Чим же живописне бачення відрізняється від колористичного? Як відомо, колорит у творах живопису — це своєрідна система колірних поєднань, які відтворюють певний стан освітлення або емоційний стан зображуваного. Колорит — це взаємозв'язок усіх колірних співвідношень у картині і підпорядкування їх домінуючому кольорові, а колористичне бачення — це вміння бачити і пов'язувати в єдину систему зазвичай розрізнені у природі зорові враження. Таким чином, загострене уміння бачити "розрізнені в природі зорові враження" відносимо до живописного бачення, а вміння систематизувати ці враження у завершену картину — до колористичного бачення. Передача у живопису світла й повітря збагачує колорит, надає йому вишуканості з численними колірними вібраціями, що залежать від кольору освітлення і взаємних рефлексів від навколишніх предметів. Найяскравіше усі ці якості виявилися в імпресіонізмі, названому І. Вьольфліном крайнім ступенем живописності [4].

Живописне бачення — це здатність бачити усе розмаїття колірних співвідношень натури у найтонших нюансах, пов'язаних з освітленням, розташуванням предметів у просторі; відчувати й бачити вплив атмосфери на предметне середовище. Можна сказати, що живописне бачення — це художнє бачення живописця, яке він втілює у певній колористичній системі. Отже, навчаючи студентів початкових курсів живопису, слід насамперед акцентувати їхню увагу на необхідності формування живописного бачення. Для цього потрібно виробити певну систему навчання, визначити зміст і послідовність завдань, необхідний обсяг і тематику теоретичного матеріалу.

На підставі аналізу теоретичного матеріалу з філософії і психології сприйняття, теорії та методів викладання живопису на факультеті образотворчого мистецтва, доходимо висновку, що живописне бачення складається з таких складових: а) розвинене колірне бачення і розуміння особливостей його впливу на сприйняття навколишнього світу; б) цілісне бачення всіх колірних взаємин між предметами і навколишнім простором; в) уміння виявляти пропорційні співвідношення колірних плям на образотворчій площині; г) бачення об'ємної форми, світлотіні й тону та вміння виліпити форму за допомогою кольору.

Для розробки системи методів формування живописного бачення нами було проведено експеримент з метою визначення рівня сформованості у студентів початкових курсів живописного бачення та виявлення ускладнень у процесі навчання живопису.

З метою засвоєння знань із закономірностей побудови колірної гармонії, вивчення власних і невласних якостей кольору та розуміння основних технічних способів виконання завдань нами розроблено систему короткочасних вправ, особливість яких полягає у тому, що вони допомагають вирішувати навчальні завдання комплексно. Паралельно з вивченням положень кольорознавства, "температурних" особливостей кольору, таких його якостей, як насиченість, колірний тон тощо, нами побудовано вправи таким чином, щоб при виконанні навчальних завдань студенти засвоювали і технічні способи роботи з фарбами.

При писанні з натури недосвідчений живописець стає рабом кольору, тобто прагне неухильно дотримуватись поверхово побаченого кольору, зовнішніх контурів предметів, не може абстрагуватися від їхніх видимих оманливих ознак. Розроблені вправи дозволяють, без прив'язки до конкретних предметів, зрозуміти, яким чином колір може наближати і віддаляти, як за допомогою кольору можна ліпити форму, передавати стан освітлення тощо.

Нами встановлено, що при застосуванні цілеспрямованої методики навчання живопису можна досягти значних успіхів у розвиткові в студентів живописного бачення, яка, до того ж, успішніше розвивається тоді, коли з перших днів занять інтенсифікується навчання кольору, колориту, техніці живопису. Воно повинно полягати, насамперед, у поглибленому теоретичному й практичному освоєнні законів колірної гармонії, знання яких забезпечує належне сприйняття кольору і сприяє розвиткові вірного відчуття його, що є необхідною складовою живописного бачення.

Упродовж усього процесу навчання живописові у кожній вправі слід ставити колірні завдання, пов'язані з моделюванням форми, передачею простору і об'єму. Необхідно урізноманітнити і конкретизувати мету кожного окремого завдання.

Загалом же, результати експерименту підтвердили ефективність застосованої методики навчання живописному баченню студентів початкових курсів і необхідність її використання у подальшій викладацькій практиці і творчій роботі студентів.

Успіх формування колористичного бачення у студентів на заняттях пейзажним живописом в умовах пленеру багато в чому залежить від тієї ролі, що приділяється практичним вправам, їхньому змістові, структурі і взаємозв'язку включеного до них матеріалу. Поєднання всіх пропонованих на практичних заняттях вправ у комплексну науково обґрунтовану методичну систему забезпечує ефективну взаємодію дидактичного, методико-педагогічного і пізнавального аспектів процесу навчання пейзажного живопису в умовах пленеру.

Результати експериментального дослідження підтвердили педагогічну результативність системи завдань і вправ початкового етапу навчання пейзажного живопису, дали можливість розробити основні методичні рекомендації, аргументовано запропонувати їх для поліпшення існуючої програми з роботи на пленері. Застосування цієї методики у навчальній

практиці пейзажного живопису в умовах пленеру на факультетах образотворчого мистецтва сприятиме успішному вирішенню головного завдання — удосконалення професійної підготовки художників.

На завершення маємо зауважити, що, як засвідчують аналіз спеціальної літератури, а також результати проведеного експерименту, сформувати продуктивне колористичне сприйняття, а тим більше відтворення колориту у живописних роботах неможливо за два роки навчання, навіть на старших курсах. Цього можна досягти тільки упродовж всього періоду навчання на факультетах образотворчого мистецтва, тобто усіх шести років, оскільки колористичне сприйняття являє собою найскладніше явище з усієї структури колірного сприйняття і відтворення кольору у живописові.

1. *Алексеев С.С.* О колорите / С.С. Алексеев. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — 172 с.
2. *Беда Г.В.* Основы изобразительной грамоты: методические рекомендации / Г.В. Беда. — Л.: Учепедгиз, 1963. — 157 с.
3. *Беда Г.В.* Тоновые и цветовые отношения в живописи / Г.В. Беда. — М.: Сов. художник, 1964. — 79 с.
4. *Вельфлин Г.* Истолкование искусства / Г. Вельфлин; пер. и предисл. Б. Виппера. — М.: Дельфин, 1922. — 37 с.
5. *Виргилис Н.Ю., Зинченко В.П.* Проблемы адекватности образа / Н.Ю. Виргилис, В.П. Зинченко // Вопросы философии. — 1967. — № 4. — С. 55–65.
6. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи / Н.Н. Волков. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 320 с.
7. *Иогансон Б.В.* О живописи / Б.В. Иогансон. — Изд. 2-е. — М.: Искусство, 1960. — 31 с.
6. *Петрушевский Ф.Ф.* Свет и цвета сами по себе и по отношению к живописи: Шесть публ. лекций Ф. Петрушевского. — СПб: тип. М. М. Стасюлевича, 1883. — 104 с.

О ФОРМИРОВАНИИ У СТУДЕНТОВ КОЛОРИСТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЕРА

Андрей Яланский

Аннотация. Рассматриваются теоретические аспекты формирования колористического видения у студентов во время проведения летней практики по пейзажной живописи в условиях пленера.

Ключевые слова: живопись, колористическое видение, пейзаж, пленер, взаимодействие цветов, эстетическая значимость, зрительная достоверность.

THE FORMATION OF COLORISTIC PERCEPTION AMONG STUDENTS DURING LANDSCAPE CLASSES OF PLAIN-AIR PRACTICE

Andriy Yalansky

Annotation. The main theoretical aspects of students' coloristic perception during landscape classes of the summer plain-air practice are investigated.

Keywords: painting, coloristic perception, landscape, plain-air, interaction of colours, aesthetic value, visual authenticity.

Іван Красний

Літня навчальна практика з живопису на І курсі графічного факультету КДХІ

Красний Іван Миколайович — художник-архітектор (1917–1990). У 1936–1941 навчався на архітектурному факультеті Київського художнього інституту (педагоги — Ф. Красицький, В. Кричевський, С. Макушенко, К.Єлева).
Працював у галузі станкової графіки, використовуючи переважно техніку акварелі. Дотримувався традицій реалістичного живопису.
У 1946–1982 викладав акварельний живопис на архітектурному і графічному факультетах Київського державного художнього інституту.
Пропоновані матеріали друкуються вперше.

Навчальним курсом живопису на графічному факультеті передбачено озброїти студентів-графіків необхідною живописною культурою. Зокрема, завданням літньої навчальної практики на І курсі є розширення знань і практичних навичок з вивчення натурного матеріалу на пленері.

Освоєння кольору, пізнання його закономірностей та живописних можливостей на пленері, зв'язок живопису з рисунком, без якого живопис не може існувати, — все це зумовлює необхідність визначення послідовності у постановці завдань літньої навчальної практики.

Викладач має надати студентам відомості про колорит і тональність у живопису, про способи досягнення прозорості в акварелі. При розгляді кольору як важливого засобу образотворчої мови викладач має акцентувати увагу студентів на контрастних колірних співвідношеннях, колірній гармонії, єдності кольорового середовища, загальному колориті композиції тощо.

Обов'язковими вимогами при виконанні завдання є, насамперед, грамотний рисунок, а в живопису — гармонійні колірні співвідношення великих мас з урахуванням їхньої контрастності, правильні співвідношення в тоні. Слід припиняти спроби студентів копіювати натуру, забуваючи про цілісність як тональних, так і колірних співвідношень. Роботу в техніці акварелі не варто доводити до фотографічності. Потрібно привчати студентів до професійного ліплення форми.

Педагог повинен запобігати втраті студентом послідовності у роботі; іноді необхідно дати одному етюдові "відстоятися", а тим часом робити етюд з іншої позиції стосовно натури аби відновити свіже сприйняття натури.

Викладачеві необхідно враховувати індивідуальні здібності студентів, цілеспрямовано виховувати у них свідоме творче ставлення до натури, образне її сприйняття, уміння художніми засобами зображувати навколишню дійсність.

У практичній роботі слід звертати увагу студентів на колірну мінливість натури під впливом навколишнього середовища (сонця, неба, зелені тощо), на значення рефлексів, педагог має навчити вихованців техніці акварелі, її різним прийомам. У полі зору педагога постійно має перебувати і самостійна творча робота молодого митця.

Зміст і послідовність навчальних етюдів

Завдання перше.

Голова у тіні на темному холодному тлі (1/4 аркуша, 36 годин).

Завдання друге.

Голова юнака або літнього чоловіка, освітлена сонцем, на просторовому тлі (1/4 аркуша, 36 годин).

Найголовніше у названих завданнях — уникати чорноти, тобто тушування, замість ліплення форми кольором. Потрібно правильно передати освітлення сонцем, домогтися прозорості живопису, цілісності колірної гами за наявності контрастних співвідношень, рефлексів та гри теплохолодних колірних співвідношень.

Завдання третє.

Постать у пейзажі (1/4 аркуша, 40 годин).

Виконання цього завдання потребує належного усвідомлення складності передачі простору, добору відповідних способів вирішення завдання, обрання найдоцільнішої позиції для відтворення заданої натури. А ще слід визначити як тональні, так і колірні силуети, перспективу і членування на плани, акцентувати увагу на головному, тобто на людині, аби перший план відігравав допоміжну роль для введення натури у простір, а плани, що йдуть за натурою, узагальнювались відповідно до їхньої глибини.

При виконанні цього навчального етюда необхідно також визначити найтемніші і найсвітліші відтінки, не захоплюватись холодними тонами — працюючи на повітрі, художники-початківці зазвичай недостатньо використовують теплі тони у колірній гамі.

Пейзаж

Мотивами для навчального етюду можуть бути: вулиця, дорога, поле з планами та елементами перспективи. Стан природи під час сеансу має бути стійким і виразним.

Попередньо студент виконує етюди, що визначають його ставлення до обраного мотиву.

Викладач повинен з'ясувати, наскільки чітко уявляє студент способи вирішення завдання, чи останнє відповідає його можливостям, чи воно йому під силу — з його здібностями. Зрештою, студент має зробити нехай менше, але якісніше.

Першого тижня студент повинен малювати і розглядати, освоювати навколишнє середовище та зупинити свій вибір на найцікавішому для нього мотиві. Передчасне його захоплення такими ефектами, як захід, відображення сонця у воді тощо викладач повинен зупиняти, бо до цього студент фахово ще не підготовлений.

Короткочасні етюди

Працюючи над пейзажем, студент спостерігає за станом природи, намагається знайти виразний живописний мотив, вчиться побудові тональної і колірної композиції, вирішенню простору у перспективі (лінійній і колірній), усвідомлює провідне значення середнього плану в багатоплановому пейзажі.

Короткочасний пейзаж потребує чітко цілеспрямованого вибору мотиву, зрозумілого за композицією і планами. Отже, робота над пейзажем є процесом створення етюду, досконалого з погляду композиції і загального колориту.

Інтер'єр

Мотивом може бути інтер'єр житла, громадсько-виробничої забудови: вокзал-причал на Дніпрі, салони теплоходів тощо. Бажано, щоб приміщення житла було з облаштуванням (піч, меблі тощо).

Студенти мають усвідомлено визначати мотиви інтер'єру, щоб засвоєний матеріал можна було використовувати в роботі над майбутньою композицією. Це стосується і короткочасних замальовок (човни, сітки рибалок, теплохід з пасажирами, перевалочна база з виробничим процесом тощо).

У непогоду студенти виконують етюди в закритому приміщенні, але з характерною обстановкою й типажами натури: бажано, щоб натурники були в національних костюмах або в робочому спецодязі.

Прикладом малюнка, виконуваного аквареллю, може бути портрет дівчинки, що сидить. Головна мета — передати засобами живопису характер моделі, колорит і сонячне освітлення натури. Рисунок має бути дуже узагальненим; у живопису — контрастне тло, м'яке освітлення форми з мінімальною світлотінню.

Приклад етюда в закритому приміщенні — профільний портрет дівчини в національному вбранні, причому дуже лаконічний та виразний. Деталізація портрета зводиться до мінімуму.

Такі етюди виконуються студентами з метою вдосконалення майстерності в техніці акварельного живопису, що необхідно для подальшої самостійної творчої роботи.

Дмитро Малаков

старший науковий співробітник Музею історії Києва

Студентська практика Георгія Малакова

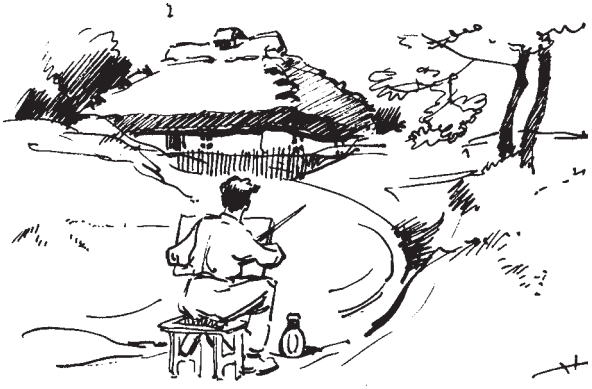
Автопортрет. Олівець, ілюмінований аквареллю. *1949*

Заслужений художник України Георгій Васильович Малаков (1928–1979), напевно, був одним з небагатьох вихованців теперішньої НАОМА, хто провів у її старовинних стінах майже чотирнадцять років.

Уперше він переступив поріг бічних дверей на початку літа 1942 року. Бічних, бо парадні тоді вели до Arbeitsamt Kiew (Київська біржа праці), звідки зазвичай відправляли до Німеччини. Тому праця в майстернях врятувала хлопця від долі остарбайтерів до осені 1943-го, коли Київ був визволений з-під нацистської окупації..

Через рік Гога (так його звали вдома та всі друзі) ступив уже через парадні двері — до Київської художньої середньої школи ім. Т. Г. Шевченка, яка тоді містилася в одному будинку з інститутом. Ще через п'ять років став студентом Київського державного художнього інституту. Посміхаючись, Гога розповідав, як на вступному іспиті з малюнка до абітурієнта Віктора Яланського підійшов професор Сергій Олексійович Григор'єв і зробив якесь незначне зауваження, на що тридцятирічний абітурієнт, недавній фронтовик, вже солідна людина, лише на дев'ять років молодший за самого професора, досить відверто порадив непоказному на вигляд і зріст "вчителеві" не пхати свого носа куди не слід. Звичайно, Віктор не знав, хто це, а дізнавшись, хвилювався, що його не приймуть до інституту. Прийняли, бо малював добре.

Разом з Георгієм студентами КДХІ стали й вчорашні співучні з Художньої школи, як-от Лев Призант та Галя Савченко. Однак чимало його шкільних приятелів пішли іншими життєвими шляхами. Не менш цікавим виявилося знайомство з новими друзями: з Дніпропетровська приїхав Олександр Губарєв, з Одеси — Юрій Алексєєв та Валентина Фукс. Крім Віктора Яланського, колишніми фронтовиками були Юрій Мохор та Олексій Чернець. Студентами-графіками, колегами й друзями Георгія на довгі роки стали також Григорій Гавриленко, Шура Бабкова, старші на курс — Надя Лопухова, Юрко Якутович та його дружина Ася Павловська, з



Мальовнича хата в Каневі. Туш, перо. *1956*

якою Гога ще до війни відвідував гурток малювання при Київському палаці піонерів та жовтенят.

Роками це коло спілкувалося, взаємозбагачуючись, черпаючи наснагу, радіючи успіхам один одного. Гога любив повторювати рядок із пісні: “Друзі хороші мої”.

Із захватом Георгій Малаков поринув у світ студентського життя. Дня не вистачало, доводилося ночами гнути спину над олівцевим “тлом” курсової роботи, над конспектами з “історії партії” та “основ марксизму-ленінізму”.

Та найцікавіше було переймати досвід добрих викладачів-художників. Фах викладали професори Сергій Григор’єв, Кость Єлева, Василь Касіян, Володимир Костецький, Олександр Пащенко, Олександр Сиротенко, Карпо Трохименко, Олексій Шовкуненко — визнані корифеї українського образотворчого мистецтва.

Особливо багато дав студентові вже на першому курсі викладач акварельного живопису доцент Іван Миколайович Красний. Саме йому Георгій завдячував майстерністю роботи з аквареллю, хоча досвід мав іще з дитинства, з художньої школи. Але, як виявилося, дещо інший. Особливо це стосувалося акварельного пейзажу на пленері та роботи на мокрому папері. Його вправність помітна вже на осінніх етюдах, зроблених в улюбленій Лаврі.

Рисунок на перших курсах викладав тридцятирічний живописець Михайло Хмелько.

Серед цікавих особистостей в інституті був старий майстер літографського друку Кузьма Максимович Машталер. Георгію подобалося спілкуватися з досвідченим фахівцем та цікавим оповідачем.

Колоритно виглядав викладач історії мистецтва Б. Бродський. Палкий шанувальник мистецтва Близького Сходу, він якось особливо затято робив наголос на пам’ятках доби правління перської династії Сасанідів. Навіть щось екзотичне було в тонких чорних вусиках та густій чорній борідці. Отож гострі на язик студенти прозвали його, звичайно, позаочі, “Сасанід”. А Гога зобразив Бродського у перському гаремі та в кумедній ситуації, коли в майстерні естампу раптом впав талер (важка металева дошка з друкарського верстата) ледь не на ноги викладачеві, який

змушений був перелякано підстрибнути.

Ціла серія дружніх шаржів Георгія присвячена викладачеві Немировському, якого студенти уявляли в ролі російського офіцера доби "підкорення" Кавказу.

А завідувач кафедрою фізичного виховання Берман зображений у традиційній для тієї доби гімнастерці демобілізованого фронтовика поруч зі "шведською" стінкою.

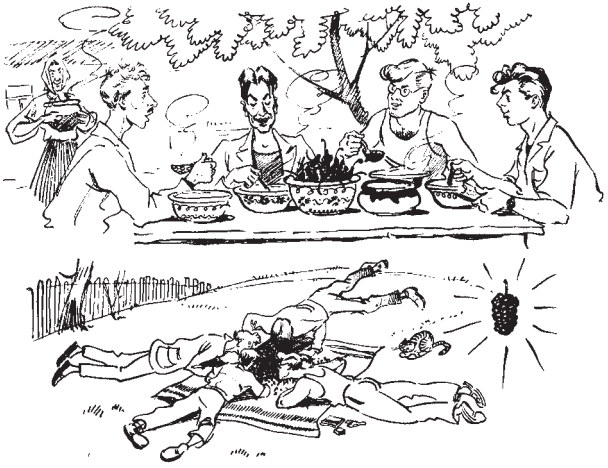
Гога Малаков на вступному іспиті до КДХІ 1949 року. Туш, перо. *1956*

Деяких "королів" Художнього інституту Гога зобразив у вигляді гральних карт: "жирового" — професора Сергія Григор'єва, "винового" — завуча Костянтина Зарубу, "чирвового" — Івана Селіванова.

Наприкінці травня 1950 року Гога разом з усіма студентами, які закінчили перший та другий курси Художнього інституту, поїхав до Канева — на практику. Там студентів розмістили в гуртожитку-бараку, спорудженому на схилах так званої Бессарабії. Побутові умови були доволі спартанські, але цим тоді ніхто не переймався. У перші ж дні всі пообпікали плечі на осонні, і Гога зобразив це в стіннівці, в роботі над якою, за традицією ще художньої школи, брав участь і в Каневі. На тому дружньому шаржі він сам стоїть на артилерійському снаряді, який щоранку вижимав на рухавці.

Практиканти писали етюди, пейзажі, опрацьовували "виробничу тему", головним об'єктом якої був канівський тартак. Любитель техніки, Гога не без задоволення змальовував усі деталі виробництва пиломатеріалів на тому тартаку. Писав аквареллю краєвиди Дніпра, наддніпрянські кручі, дебаркадер, мальовничі хати, клуні, сажі, повітки, вітряки, стан неба на вечірньому прузі. На тлі сірих хмар написав бики (опори) канівського залізничного мосту через Дніпро — того самого мосту, яким восени 1941 року в числі останніх бійців переходив на лівий берег наш батько. Пізніше міст висадили в повітря. Ті бики й досі самотньо стоять нижче греблі Канівської гідроелектростанції.

Вдосконалюючи техніку рисунка пером, яку також викладали в інституті, Георгій робив начерки з натури природного канівського довкілля, механічного обладнання тартака і решток війни. Тоді ще просто під берегом, нижче за течією від канівського дебаркадера, стирчав з води перекинутий корпус радянського панцерника, на березі стояли покинуті в 1941



Обід і “десерт” у Каневі 1950 року.
Зліва направо: баба Химка, Олександр Войцехівський, Олександр Губарєв, Юрій Алексєєв та Георгій Малаков.
Туш, перо. *1956*

році й виведені з ладу при відступі радянські танки. Георгій не без цікавості змальовував їх.

У Каневі Гога насолоджувався українською мовою — народною, не засміченою суржиком, як на київських базарах. Він умів цінувати дотепний народний жарт, влучне слово. Сашко Губарєв згадує, як Гога тішився, коли, спитавши в канівських дівчат, що працювали біля Дніпра, чи немає в них сірників, почув у відповідь, що самих сірників немає, є лише витирачка. Цілий день потім Гога повторював, за звичкою розтягуючи слово: “Ви-ти-рачка!”

Разом із Сашком Губарєвим, Юрою Алексєєвим та Сашком Войцехівським Гога обідав у чорнобрової тітки Химки, яка мешкала десь там таки на Бессарабії. Вона годувала студентів наваристим борщем, варениками з сиром, вишнями та сметаною, а на закуску виставляла миску з копченими грушками. Або струшувала на рядно шовковиці, зсипала їх, піднявши рядно за чотири кути, до середини, а тоді хлопці лягали животами на траву та їли шовковиці просто ротом, мало не рохкаючи від задоволення. А Химка, стоячи над ними та лагідно всміхаючись, напучувала: “Тільки не з’їжте смердюхів!” — мала на увазі клопів-черепашок.

У тітки Химки харчувалися та квартирували викладачі Художнього інституту: Іван Красний, Кость Єлева. Одного разу вона притягла з горища кілька етюдів на клаптях заґрунтованого полотна. На одному був натюрморт з трьох порожніх пляшок. “Оце ж Кость Миколайович намалювали” — каже, а студенти стиха посміхаються, перезираючись.

Звичайно, ходили на Чернечу гору, до музею Тараса Шевченка, слухали розповіді дочки Івана Ядловського — багаторічного сторожа й доглядача могили Кобзаря.

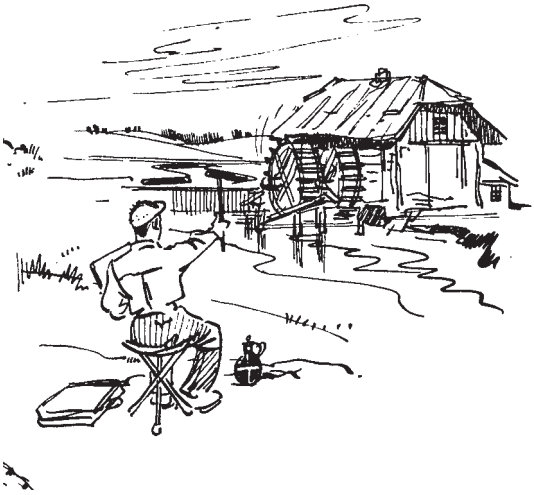
Від канівчан Гога довідався, що на полях та кручах колишнього Букринського плацдарму залишилося багато військової техніки. За першої ж нагоди поплив рейсовим пароплавом до найближчого наддніпрянсько-

го села Григорівка — за 24 кілометри від Канева.

Піднявшись на кручі Григорівки, Георгій був вражений побаченим. Пізніше він декілька разів повертався сюди, обираючи все нові й нові сюжети для акварельних етюдів та рисунків пером: спалені радянські й німецькі танки. Зазирнувши в розчинений люк одного з німецьких танків, Гога побачив кістяк німецького танкіста, так і не похованого сім років тому. А серед жита ще лежав збитий німецький бомбардувальник. Всюди валялися іржаві каски, гільзи, протигазні коробки та різне військове причандалля. Часом, ляснувши долонею по стволу танкової гармати, Гога бачив, як з дула наполохано вилітала перелякана пташка, що звила собі там гніздечко — справді, безпечнішого місця годі й шукати: жоден хижак не страшний! ...Довкола буяло нове життя.

Весела компанія повертається з базарного буфету в Каневі. Зліва направо: Віктор Яланський, Юрій Мохор, Георгій Малаков, Юрій Алексєєв, Іван Дзюбан. Туш, перо. *1956*

Канівська практика була сповнена безлічі молодечих пригод та розваг, на які художники завжди вигадливі. Ходили гуртом на базар, де досхочу ласували ряжанкою та сирими яйцями. Одного разу на базарі відвідали “буфет”, після чого повернулися на базу в дуже піднесеному настрої. Звичайно ж, веселий епізод був зображений — включно з репертуаром, характерним для кожного з приятелів. Колишні фронтовики співали своє — Юрко Мохор: “Встали мы и в атаку пошли!..”, Іван Дзюбан: “Конница — вперед!” Натомість інтелігентний Юра Алексєєв намагався якомога душевніше виконувати рядки старовинного романсу: “Мне снилось, будто-бы...”. А Віктор Яланський, вгледівши за парканом перелякану типову дачницю, гукнув: “Гой — дем бойдем!” Посередині — веселий Гога Малаков — теж не помічає загублених базарних яєць. А гуляли студенти, отримавши гонорар за оформлення місцевого клубу. Наш батько вважав це халтурою, писав синові, аби той не переймався такими заробітками, не гідними справжнього художника.



Водяний млин у селі Полствин. Туш, перо. *1956*

Художник на натурі. Село Добрянка на Чернігівщині. Туш, перо. *1953*

Після завершення практики у Каневі Гога поїхав до Радомишля. Там, після відвідання Букринського плацдарму, він відчував потяг до зображення слідів війни. А їх і там ще було й було — поблизу хутора Кевліч, у селах Лутівка та Рудня. На сільських обійстях ще залишалося чимало речей військового походження, а дехто з селян доношував трофейні однострої.

Того літа Гога писав аквареллю етюди в Києві, Ірпені, Рубежівці.

Цікавою й пізнавальною була коротка поїздка з батьком до Львова. Гога у захваті блукав дивовижним містом, писав аквареллю Високий замок, дзвіницю кляштору бернардинів, каплицю Трьох святителів та меморіальний цвинтар польських “орлят”, які загинули під час українсько-польської війни 1918–1919 років.

Влітку 1951 року після другого курсу студентів-графіків знову відправили на практику до Канева. Цього разу їх розподілили по навколишніх селах, і Георгій опинився у Полствині. Писав там аквареллю в усіх ракурсах дерев’яний водяний млин на Росаві, саму річку, копиці в полі, вітряки.

У селі Малий Ржавець, на березі Росави, між хатами та просто в житах ще стояли німецькі пересувні кулеметні бронековпаки — останні сліди війни (бо на той час вже порізали на металобрухт всі експонати на київській Виставці зразків трофейного озброєння, всі танки у полях і лісах). Георгій змальовував їх востаннє. А темою композиції, якою звітував про практику, був млин, біля якого стояли вози й вантажівка з лантухами зерна нового врожаю.

Георгій Малаков на Дніпродзержинському металургійному заводі. Туш, перо. *1952*

Після третього курсу, влітку 1952 року Георгій разом з Левом Призантом та Олексієм Чернецем потрапили на практику до Дніпродзержинська — на металургійний завод. Жили в робітничому гуртожитку, щоранку йшли на працю з етюдниками. Умови роботи для художників були дуже складними: на мокрий папір сипалася виробнича пилюка, не кажучи вже про спеку та забруднене повітря. Але Георгій не без задоволення змальовував домни й мартени, шлак і паротяги — до найдрібніших деталей. Нагадаємо: техніку він любив усе життя, знав її добре. Особливо знадобився набір чудової дрезденської акварелі, подарований перед від'їздом другом — Анатолієм Широковим. Від тих часів зберігся автошарж, підписаний рядками Павла Тичини: "Іду з роботи я — з заводу!"

Одного вихідного дня з'їздили з Левом Призантом до Дніпропетровська, де відвідали Художній музей. Про це нагадує малюнок з автобіографічного альбому: обоє милуються скульптурою "Ніч".

Надихавшись металургійного чаду, Георгій поїхав "на парне молоко" на хутір Кевліч біля Радомишля, де писав аквареллю сільські краєвиди, тішачи око зеленню природи після рудої іржавої кіптяви.

На початку червня 1953 року після четвертого курсу студенти-графіки від'їздили на практику до Москви. Щодня об 11 годині починалися лекції, які читали київським студентам науковці Музею красних мистецтв ім. Пушкіна. Заняття відбувалися у підвалах цього величезного будинку. Практикантам показували факсимільні копії творів доби Відродження — Рафаеля, Мікеланджело, Гольбейна, Дюрера, Рубенса тощо. Лекції трива-

Лев Призант (праворуч) та Георгій Малаков у Дніпропетровському художньому музеї. Туш, перо. *1952*

ли до 2–3 години дня і конспектування було обов'язковим. Потім — відвідування Третьяковської галереї або інших музеїв. У ті дні, коли не було лекцій, їздили за місто до визначних пам'яток культури — Абрамцева, Кускова, Царицина, Коломенського, Останкіна тощо. Там Гога писав етюди. А вечорами — театри, разом із завзятим театралом Юрою Алексєєвим.

Після Москви Георгій поїхав продовжувати літню практику в поліське село Добрянка. 29 липня писав звідти до батька:

"Працюю переважно вранці або ввечері, бо вдень все виглядає дуже різко, що досить невдячно для зображення. Перше враження від тутешньої природи дещо змінилося, тепер з'явилося бажання працювати, адже все в природі чудово, найпростіший луг та дві копиці можуть гарно виглядати на папері".

У Добрянці Георгій зробив тепер уже знаменитий малюнок "Художник на натурі", зобразивши себе в оточенні місцевих шанувальників мистецтва. Тут і колгоспники різного віку, і здоровань — механізатор Петя, який відслужив на флоті або ж відбув строк у колонії, де й прикрасив свій біцепс татуюванням з популярним гаслом кримінальників: "Не забуду мать родную!" Далі — характерна постать кооператора з євреїв, вдягненого за неофіційною модою тих часів: кашкет-сталінка, цивільний піджак, армійське галіфе, заправлене в м'які брезентові чоботи, а на ремінці висить командирська польова сумка з документами — ділова людина! З-за його плеча визирає дачниця — із всюдисущих влітку москвичок у пістрявому халаті. Її доця, вивезена із задушливої Москви на оздоровлення, теж присутня — в гурті білявих сільських хлопчиків-горобчиків. Та й справжній горобчик також задивився з гілочки. А сам художник, вбраний в парусинові штани та улюблену бежеву курточку, в імпровізованій тюбетейці — підкладці з моєї, американського секонд-хенд походження шапочки, яка стримує буйні грецькі кучері, сидить, підібгавши одну ногу під себе, на травичці й натхненно працює. Перед ним — розкритий дерев'яний етюдник з блюдечком для фарб та трофейна

баклага з водою. А позаду — хата, декорована за усталеною традицією Північної Чернігівщини.

Червень — Москва, липень — Добрянка, серпень — Макопсе на кавказькому узбережжі Чорного моря, а вересень, "на закуску" — з дитинства й юності улюблений Немирів. Така "географія" плідної практики Георгія Малакова 1953 року. І з кожного місця він привозив чудові етюди, безмежно й вправно кохаючись у кольорі і красі природи.

А студентським практикам був вдячний усе життя.

Володимир Денисов

старший викладач
Київського державного художнього інституту

Етюдна виставка студентів

Стаття "Етюдна виставка студентів" Володимира Олексійовича Денисова (1887–1970), який викладав у Київському художньому інституті в 1929–1941, 1944–1962 рр., була опублікована в журналі "Образотворче мистецтво" № 5 за 1939 р. Згаданий випуск видання присвячений розглядові проблеми пленерного живопису, зокрема етюда як одного зі складових навчально-творчого процесу.

Редколегія збірника вважає за доцільне ознайомити сучасного читача з тодішніми поглядами на завдання мистецтва, і зокрема етюда.

Найістотнішою хибою виставки літніх робіт студентів Київського художнього інституту є непродуманий вибір мотивів для зображення. Це, головним чином, випадкові кутки природи, окремі хати, дворики, задвірки, околиці сіл, глухі вулички, міські околиці тощо.

При виборі їх керуються зазвичай "живописністю" мотиву. Така традиція продовжується з кінця минулого століття, коли на зміну картинам природи Айвазовського, Шишкіна, Куїнджі та інших прийшли етюди "живописних кутків" тих буржуазних художників, які тужили за старою Росією, що відходила у минуле.

Та навіщо нам некритично продовжувати цю традицію? Старі кутки дедалі більше витісняються в нашій країні новими ансамблями архітектури і природи в місті і селі. Ми радіємо і пишаємось ними. Але чому так мало зображень їх з'являється на наших виставках, чому більшість наших студентів прогледіла їх під час своєї літньої роботи? Хіба в них нема своєї живописності, хіба нема живописності в нових формах праці і побуту? А які різноманітні ці форми!

Ми, зрозуміло, не відмовляємось від вивчення і зображення просто природи, як такої.

Переходячи до конкретного розбору виставлених робіт, зауважимо, що в ряді випадків якість їх не пов'язана із загальним рівнем курсу, на якому навчається той чи інший студент. Іноді вона значно вища за середній рівень цього і навіть наступних курсів, іноді — нижча. Пояснюється це не тільки більшою чи меншою обдарованістю студентів взагалі і, зокрема, щодо зображення пейзажу, а й ступенем його досвідченості в пленерній роботі. Адже досвідченість часто залежить лише від того, скільки часу доводилось працювати студентові просто неба.

Щодо оцінки виставлених робіт маємо такі показники.

На першому курсі відзначені преміями роботи Бондарєва, Таранова (2 премія) і Зайченка (3 премія).

У Бондарєва наявне ліричне чуття природи, яке він виражає тонально. Так само в м'яких напівтонах він передає й сонячне світло, уникаючи контрастів, дбає про передачу простору, його легкості, але досягає цього не стільки градацією кольору, скільки його розбілюванням. Це — хиба, яку слід долати. Така м'яка ліричність властива й роботам Зайченка, особливо сутінковим вечірнім тонам етюда "Увечері після роботи", вдало скомпонованого і з належним тактом написаного. Та й хиби у нього такі ж, як і в роботах Бондарєва. При цьому слід зауважити, що і Бондарєв, і Зайченко не приділили будь-якої уваги людині в природі.

Таранов сміливіший у контрастах, як світлових ("Селянський дворик"), так і кольорових (натюрморт з квітами і синьою драпіровкою). Очевидно, в цьому напрямі йому варто і далі розвиватися, уникаючи, однак, поверхової декоративності, яка є помітною в його роботах. Над передачею сонячного світла працював і Самусєв, причому він вводить до композиції людську постать ("Дівчина в саду", "Парубок у фіолетовій футболці"). Помітним є його прагнення до великої синтезованої форми. Те саме можна сказати і про пейзажні етюди Сіромахи.

Цілком пленерні завдання вирішує Зелений. Тонко написані ним профіль дівчинки та її рожева кофточка, уважно простежені рефлекси. Шкода тільки, що деяка білильна тьмяність дещо псує загалом хорошу роботу. Трофимову, наділеному умінням відчувати живописність, слід звільнитися від надуманості кольору, зокрема від їдко-зеленого тону, якого в природі немає через різні рефлекси, що утворюються на зелені. Треба суворіше ставитись до натури, інакше можна легко потрапити в полон вигадок.

На 2-му курсі вирізняються роботи Безуглого (1 премія), Лученка, Обриньби, Бонгарта і Шлегеля (2 премія), Голубової, Коштелянчука, Народицького, Пєтухова, Сороколєтова і Крисаченка (3 премія).

У роботах Безуглого, насамперед, відчувається наполегливість автора. Він нерідко переписує заново, поки не доб'ється бажаного. Від цього окремі його роботи або їхні частини сприймаються як "замучені", але, попри це, їх автор все ж зростає. Завдання його — композиційні і світ-

локольорові — чітко означені та ясні і водночас розмаїті. І хоча Безуглий ще недостатньо оволодів принципами пленера, він вдало став на шлях свіжого сприйняття і вірної передачі природи, завдяки чому є можливим його швидке творче зростання. В пейзажах він схоплює характерне в природі — стан природи, освітлення, колірне співвідношення. В етюді "Дівчина" Безуглому легше, ніж іншим, вдалося передати співвідношення фігури, яка знаходиться в тіні, і освітленої сонцем зелені та стіни. Хибою його етюдів є деяка розірваність та роздрібненість кольорових мас.

Роботи Лученка порівняно з етюдами інших авторів — цільніші, у них помітні тяжіння до великої живописної форми, різноманітність авторських завдань ("Сонячний день", "Теплий вечір", "Сірі осінні сутінки"). Проте в колірному розв'язанні сюжетів Лученко ще перебуває в залежності від загального вохристо-рожевуватого тону, до речі, властивого і його академічним роботам. Подібне, і ще більшою мірою, властиве етюдам Народницького, причому майже однорідним за постановкою завдань — силуетність форм у теплій вечірній напівосвітленості.

Так само дещо одноманітні роботи Бонгарта, переважно сірі, хмарні дні, похмурі вечори, навіть місячні ночі — усі в холодному колориті. При наявності в автора необхідного художнього смаку, хорошого відчуття природи діапазон сприйняття довкілля дещо звужений. Крім того, Бонгарта слід ще застерегти від передчасно виявленого прагнення писати картину. Адже без достатнього живописного досвіду, набутого в процесі виконання необхідної кількості академічних завдань, написання численних етюдів, кількарічної творчої навчальної практики можна збитись на "роблення" картин за готовими зразками. Нетворче наслідування у таких випадках часто буває навіть несвідомим. Це шлях епігонства, наслідувальної, а не самостійної творчої роботи.

Ґрунтовно попрацював Шлегель — виставив 14 великих і 16 дрібних етюдів. У нього бачимо розмаїття мотивів і завдань, прагнення оволодіти способом відтворення сонячного дня, але цьому перешкоджає властива усім його роботам чорнота кольору, а також те, що він не знаходить точні співвідношення між світловими і тіньовими масами й недовраховує рефлекси в тінях. Зазначене, та захоплення мазком, зокрема переобтяження полотна густими мазками, до того ж недостатньо організованими — призводить до того, що картина стає важкою. Дрібні етюди є кращими — і за кольором, і за фактурою.

Студент Обриньба вибагливіше і впевненіше орудує пензлем. В інтер'єрних етюдах з кіньми та коровою, а також у вечірніх пейзажах він досягає непоганої якості, сонячні ж денні етюди йому ще не вдаються, а відтак йому слід спрямувати зусилля на подолання цього недоліку й освіжити колорит.

Те саме можна сказати про етюди Коштелянчука і Пєтухова. А серед етюдів Сороколєтова вирізняється добре технічно написаний в перлинній гамі невеличкий етюд "З човном під вітрилом". Але в цілому авторові бракує чіткості і ясності живописних завдань. Не вистачає і напо-

легливості в роботі: великий етюд недороблений, а голова в автопортреті не проліплена як слід з погляду форми. Здається, Сороколєтов, незважаючи на свої хороші живописні дані, якось ніби зупинився в своєму розвиткові.

Гарно написані етюди дівчаток Голубовою. Шкода лише, що вони в'ялі за кольором. Напевне, через побоювання контрастів та надмірну розбіленість.

У премійованих рисунках Крисаченка добре побудована натура, яка любовно пророблена з підпорядкуванням деталей цілому. У рисунках навіть більше пленеру, пронизаності світлом і повітрям, ніж у живописних етюдах цього ж автора. Кольорові етюди важкі і чорнуваті, в них переважає сірий хмарний день, сонце ж ще не дається Крисаченкові, і на це повинні бути спрямовані його зусилля.

Над оволодінням сонячного середовища працював Деряжний, що треба вітати. Але всі чотири його етюди одноманітні і за завданням, і за кольором, і за фактурою. Звичайно, можна добиватися розв'язання одного й того ж завдання на ряді етюдів, але при цьому потрібно, по-перше, підвищувати вимоги і добиватись напруження світлових та колірних співвідношень, а по-друге — працювати і в інших аспектах. Інакше в'ялість виконання буде неминучою. Це ж значною мірою стосується і робіт Переднього.

Сміливо й енергійно написані пейзажі Дикарьова. Вони позначені своєрідністю вибору і композиційного розв'язання мотиву. Але вони не пленерні. Дикарьову треба подолати коричневий музейний колорит і побачити природу, залиту сонячним світлом у всій чистоті, ясності і прозорості її барв.

На 3-му курсі визначені роботи Яблонської і Меліхова (1 премія), Гуторова, Бондаренка, Титаренка, Жарова, Любчика і Бронштейна (3 премія).

Тетяна Яблонська за три роки навчання в інституті виявила себе як живописець, що тонко відчуває форму і колір й уже вправно володіє пензлем. Її етюд "Колгоспний табір на березі Десни" відібраний на московську виставку, присвячену XX-річчю ВЛКСМ, вирізнявся художньою і технічною зрілістю. Етюди, що залишились на звітній виставці, були слабшими і позначеними одноманітністю за водянисто-зеленим колоритом, пригашеними й умовними, без холодно-теплих співвідношень світла і тіні. Авторові потрібно серйозно осмислити принципи пленерного живопису, аби не опинитись в полоні манірності.

Значною зрілістю вирізняються й роботи Меліхова. У них відчувається впевнене володіння формою з прагненням до широкого її узагальнення, стриманим і водночас досить насиченим є колорит. Подорож на Алтай (разом з Гуторовим і Леоновим) збагатила його досвід і внесла нові колористичні нюанси. Представлені Меліховим зразки олійного живопису своєю тематичною наповненістю, композиційною побудовою і розмірами уже переростають жанр етюда. У зв'язку з цим постає

питання, чи доцільно під час літньої практики виходити за межі етюдів. Чи не краще помножити їх кількість за рахунок зменшення розміру, більшої кількості завдань, до того ж різноманітніших, і таким чином збагачувати свій досвід? Щодо рисунків Меліхова, то вони досить зрілі і технічно досконалі.

Чимало позитивного в алтайських етюдах Гуторова. Вони серйозні, прості, різні за мотивами і завданнями, з уловлюванням характерного в натурі й цілком пленерні. Ще трохи досвіду, уважнішої турботи про чистоту й насиченість кольору — і роботи Гуторова будуть повноцінні. У його рисунках вчувається зіркість ока і впевненість руки, прагнення узагальнити зображуване, підпорядкувати деталі цілому.

На 4-му курсі відзначені роботи Драченка (1 премія), Пономарьової, Шіфмана, Хитрової (2 премія), Леонова, Фрейдіна, Дьяченкової, Цирульника і Вайнберга (3 премія).

Як видається, найкращою є робота Драченка "Хата на сцені", відібрана на виставку в Москві, присвячену ХХ-річчю ВЛКСМ. Дуже чітка за формою, вона демонструє вірні співвідношення світлотіньових мас, матеріальну переконливість кольору, доволі своєрідну фактуру, а відтак виявляє індивідуальний "почерк" автора, ясний і простий, віднайдений в процесі сумлінного вивчення натури і тому далекий від будь-якої манірності. Недоліком у цій роботі вважаємо те, що частина неба виривається із загальних колірних співвідношень, сприймається не як прозора глибина, а як підставне, випадкове тло.

Добре побудований композиційно і гарно витриманий в кольорі етюд Пономарьової "Біля колодязя". Він наближається до робіт барбізонської школи — Діаза і Руссо. Авторові можна порекомендувати ближче познайомитися з традиціями барбізонців (і Констебля), напевне, близькими їй за манерою письма і, спираючись на них (зокрема на світло-колірні завоювання імпресіоністів), розвиватися далі, уникаючи натуралістичної сухості, що помітна в деяких інших її етюдах.

Значно виріс Шифман. До свого відчуття кольору він ще додав уважне ставлення до форми й окреслив для себе ряд різних завдань щодо вивчення людини й природи. Невипадково два його етюди були відібрані на московську виставку. Також і ті роботи, що залишилися, особливо дрібні етюди, позначені добротними живописними якостями. Авторові слід би лише домогтися чіткішої зібраності й міцності форми.

У живописних вправах Хитрової швидко розвиваються колористичні показники, доходячи часом до якогось кольорового буйства. Це можна було б і вітати: сильний і насичений колір — велике достоїнство в живопису (можна нагадати, скажімо, венеціанців, Сурбарана, Делакруа, Сезанна). Однак при цьому необхідно, по-перше, серйозніше ставитися до принципів тієї чи іншої колірної системи, не допускати беспринципного еклектизму, як це буває у Хитрової, а по-друге — вдивлятися в натуру і точніше виражати її у формі, в просторі і т. ін., не допускати надуманості й упередженості, приблизності і неохайності. Тільки тоді

можна буде забезпечити поступальне й суттєве зростання, без змішування і зривів.

Послідовно пленеристичні завдання ставив перед собою Фрейдін, вивчаючи світлоколірні співвідношення в природі, їхні просторові градації, спостерігаючи складну гру рефлексів і водночас прагнучи схопити характерне в натурі. Шлях цілком правильний і на ньому Фрейдін уже значно зріс. Треба тільки уникати розбіленості кольору і не боятися контрастів, більше враховувати тепло-холодність співвідношень і працювати різноманітнішими технічними прийомами, які зводяться тепер до штрихового мазка (що застосовувався, наприклад, Ван-Гогом, але в різних поєднаннях з іншими прийомами).

Літня практика студентів скульптурного факультету є першою спробою попрацювати творчо на пленері. Досі вся робота факультету проходила в майстернях інституту, в аспекті академічного вивчення людської фігури, що, безумовно, дуже важливо й необхідно для майбутніх скульпторів, основна робота яких пов'язана з людською пластикою. Але цим не можна обмежувати навчання. Адже в академічній програмі відсутнє вивчення тварин, птахів, елементів пейзажу (архітектурного й природного), з яким скульпторові часто доводиться мати справу в рельєфних композиціях, а людина вивчається в специфічних умовах академічних постановок, відірвано від виробничої діяльності, яка дає масу розмаїтих станів, рухів і т. ін.

Тому треба вітати рішення факультету вийти влітку за межі майстерні, попрацювати над іншою тематикою та іншому середовищі, як мовиться, в самому житті. Тож перший і другий курси проводили практику у зоопарку в м. Києві під керівництвом викладача. Третій курс працював самостійно в місцях проведення канікулів. Оскільки така форма навчання виявилась новою і незвичною, не всі завдання були виконані студентами, як намічалось. В ряді випадків вивчення виробничих процесів і рухів замінилося роботою в домашньому середовищі, зображення постаті змінилося етюдом голови. Великою мірою виконанню програми перешкоджали технічні умови: спека, від якої розплавлявся пластилін, відсутність гіпсу для формовки на місцях, незручності перевозки робіт у пластиліні.

Незважаючи на зазначені та інші складності, перша спроба проведення літньої практики на скульптурному факультеті в цілому дала задовільні результати і послужить матеріалом для розгортання подальшої навчальної роботи поза межами інституту під час літньої практики.

На першому курсі відзначено роботи Каракуци і Олійника (3 премія). У першого вийшов виразний загальний силует бізона в характерному впертому русі. Пропорції взято вірно, але в моделюванні форми не вистачає гостроти, внутрішньої експресії. З двох етюдів Олійника — "Рись" і "Олень" — кращим є другий: струнка фігура молодого оленя в настороженій позі. Характер, пропорції взяті вірно. У формах є деяка нечіткість, що пояснюється, вочевидь, більшим бажанням закінчити роботу, ніж це допускає етюдність.

У відзначених роботах другокурсника Козьміна (2 премія) — “Ведмідь” і “Чапля” — вдало схоплено рух, виявлено характер. У формах усвідомлене найістотніше, без копіювання деталей, але й без схематичності, що більшою чи меншою мірою властиво роботам інших студентів.

На третьому курсі відзначені роботи Ігнатьєва (1 премія), Кутепової і Нудьги (2 премія) та Слоневської (3 премія). Ігнатьєву випало попрацювати над етюдами казахського народного поета Джамбула. В етюді “Голова Джамбула” авторові вдалося передати характерне в обличчі — вираз, який немов уособлює багатовікову народну мудрість. В зображеннях коней схоплено і пластично виражено живий рух. У Кутепової вийшли пластично переконливими лежачі телята, а також вловлено нею звичайний життєвий рух фігури в етюді “Дівчинка з соняшником”; в етюді голови бабусі передано характер, але трактування форми — натуралістичне. Студент Нудьга вдало зобразив групу з двох корів у вільному русі влітку на пасовищі, виявивши належну спостережливість і вдало здійснивши пластичне втілення. Його ж етюд голови вийшов досить ординарним. Скульптурні ескізи Слоневської передають характерні рухи людей під час сільськогосподарських робіт. Вони лаконічні, проте не завжди пластично переконливі. Найкращі з них — “Косар” і “Дівчина з гусьми”.

З викладеного вище випливає висновок: взятий Київським художнім інститутом курс на літню пленерну практику в цілому правильний, більшістю студентів сприйнятий позитивно. Будемо сподіватися, що, враховуючи виявлені недоліки в організації першої літньої практики, наша молодь в подальшому творчо зростатиме, і наступна виставка літніх робіт покаже кращі результати.

ДО ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Борис Піаніда

художник-живописець, мистецтвознавець

Федір Кричевський — художник і педагог

Увазі читачів пропонується розділ з неопублікованої монографії відомого художника-живописця і мистецтвознавця Бориса Микитовича Піаніди (1920–1993).
Усі цитати подаються за виданням "Федір Кричевський. Спогади. Статті. Документи": Збірник (К.: Мистецтво, 1972) із зазначенням сторінок у дужках.

Педагогічні ідеї, якими користувався Федір Кричевський у своїй викладацькій практиці, мали великий вплив на формування світогляду студентів — майбутніх художників. Ось як згадує Тетяна Яблонська про академічні постановки Федора Григоровича: "Великого значення в постановках Кричевський надавав не лише типажеві, колориту, характерності рисунка, а й архітектоніці, композиції, виразності й гармонійності співвідношень плям і ліній. Він не терпів у них пасивності, млявості. Кричевський часто робив нову постановку протягом кількох днів. І ці дні, здавалося, не зайняті безпосередньою працею, були для нас сповнені великого творчого напруження й багато давали в розумінні суті художньої творчості" (26).

Федір Кричевський поряд зі штудіюванням натури, тобто набуттям професійної майстерності, пробуджував у студентів зацікавлення досягненнями світової й вітчизняної художньої класики. Він часто приносив показувати учням репродукції з творів видатних художників різних національних шкіл, згадував картини художників, які бачив у різних картинних галереях світу. Учні любили свого вчителя, пишалися навчанням у його майстерні.

Про педагогічну методику свого наставника Ф. Кричевського його вихованець С. Григор'єв згадував: "Професійні вказівки й поради Кричевського завжди були доречні й вагомі. Перш за все про палітру кольорів. Він радив писати не готовими фарбами, а заготовленою власноруч сумішшю... Суміші, одержані на палітрі, Кричевський радив зберігати аж до закінчення етюда... Він знав безліч своєрідних прийомів, як писати біле, червоне, чорне, до тонкощів умів відтворювати небо. Я пригадую такий випадок. Якось, розглядаючи один мій етюд, написаний у Каневі, що

зображував блакитне літнє небо, синій полудневий Дніпро і смужку високого правого берега, він мені зауважив: ті фарби, що взяв для неба, не годяться. Небо тут має бути золотаве. Ці відтінки може дати лише вохра золотиста. Додати слід обов'язково ще вохру світлу й неаполітанську темну. Вохру золотисту треба брати з невеликою дозою краплаку. Ні в якому разі не слід брати кіноварі червоної, а тим паче кадмію. В основі має бути хороший, теплий, трохи ліловий ультрамарин. Це стосується імпортних марок. А коли це наші фарби, то необхідно додавати краплаку. І взагалі треба самому готувати колір, бо наші фарби, як правило, сирі, не "настроєні". Суміші слід готувати ретельно й накладати товстим пастозним шаром, що забезпечить тривкість й довготу звучання фарб" (29–46).

Пастозний живопис у майстерні Федора Григоровича був домінуючим. Професор вважав, що студент мусить писати пастозно, зав'язуючи на полотні живописні співвідношення, місити фарбу так, як скульптор місить глину. Він стежив за живописною масою на полотні студентів, звертаючи увагу на мазок як на слід від пензля. Радив класти мазки не лише вподовж форми, а й упоперек. Писати впоперек форми означало коротенькими мазочками ліпити об'єм. "Писати впоперек форми" стало крилатим висловом в інституті. І всі знали, що йде він від Ф. Кричевського.

Крім пастозної манери живопису, Федір Григорович ставив навчальні живописні завдання перед студентами і в лесировочній манері, з використанням мінімуму білила. Він вимагав, щоб увесь підготовчий етап лесировками взагалі виконувався без білил. Цим прийомом він прагнув навчити студентів писати "в упор", брати кольори на всю силу. Інколи, як камертон, він клав на полотні студентської роботи десь збоку мазок чистої кіноварі. Це необхідно для відчуття кольору, підкреслював він. Завданню писати "в упор" були підпорядковані в майстерні Федора Григоровича й навчальні постановки. Їх Ф. Кричевський вибудовував на прямому освітленні, уникаючи світлотіней.

У таких постановках студент мав знайти локальні кольорові плями за силуетом кожного предмета й "зібрати" їх на площині полотна в одне ціле колористичне звучання золотавої, сріблястої чи контрастної гами. Цим Ф.Кричевський досягав бачення студентами кольорів у співвідношеннях одних до одних і водночас вирішення постановки в дещо декоративному, так б мовити, площинному ключі. Проте це не означало, що студент мусив знаходити лише декоративні, локальні кольорові плями. Навпаки, в них Федір Григорович радив розрізняти безліч відтінків, щоб з кожним мазком пензля клалась нова фарба, додавався новий колір.

При виконанні навчальних постановок студенти майстерні Федора Кричевського досягали декоративності і водночас свіжої живописності, складної малярської фактури полотна. У виконаних студентами Ф. Кличком, Л. Пономарьовою, Т. Яблонською постановках, що зберігаються у фондах Київського

художнього інституту, це дуже добре відчувається.

Так складалася українська національна школа живопису — яскрава, сонячна і барвиста. Чи не найвиразніше репрезентують цю школу твори самого Федора Григоровича Кричевського, а його учні продовжили її розвиток. Адже Федір Григорович навчав студентів тому, чого досяг сам — реалістичності у відображенні навколишньої дійсності, художньої культури живопису. При цьому він не нав'язував студентам лише своє бачення, а допомагав кожному знайти, на основі загальної живописної грамоти, своє індивідуальне розуміння живопису.

Багато уваги професор приділяв студентам в питанні побудови композиційної кольорової структури. Тут він вчив поєднувати відчуття загального абрису предметів постановки, тобто їхнього загального колірного силуету з кольоровим звучанням кожного предмета. З цього погляду надзвичайно характерними є академічні постановки Т. Яблонської, особливо її постановки під назвою "Подружжя".

Поряд з площинним декоративним підходом Федір Григорович практикував і просторові постановки. Чи не найбільш цікаво виконала академічну постановку такого плану ("Бабуся з рибою") Тетяна Яблонська. На першому плані рельєфно написані діжка, драпіровка, подіум з рибою. Рельєфність і об'ємність досягнуті за рахунок бокового освітлення, яке дало можливість виявити форму засобами світлотіні з проробкою напівтонів — від бліка до падаючої тіні. Другий план — сама бабуся. Вона написана з неабиякою майстерністю і художнім смаком маленькими розмаїтими мазочками. За нею третій план — сулія і куточок майстерні. Загалом у цій постановці Т. Яблонська проявила високу майстерність і зрілий художній смак.

Федір Григорович надавав великого значення вихованню художнього смаку у студента, бо це був той камертон, який давав можливість студентові завершити роботу на належному професійному рівні. Професор застерігав студентів, щоб вони не робили фотографічно подібних етюдів з натури. Вже на початковому етапі процесу виховання студента-новачка, вважав Ф. Кричевський, має відбутися перехід учня від фотографічно-ілюзорного бачення до естетично-художнього світовідчуття.

У процесі виховання митця Ф. Кричевський постійно наголошував на значенні рисунка, підкреслював, що рисунок і живопис — найсуттєвіші, невід'ємні виражальні засоби у творчій праці художника, вимагав від студента, щоб живопис виконувався на основі рисунка. У зв'язку з цим доречно буде навести спогад Т. Яблонської. "Пригадую такий випадок, — згадує Тетяна Нилівна. — Писали ми якось жіночий портрет. Я захопилася "широким" живописом, "відношеннями" і втратила, збила рисунок. Підійшов Федір Григорович, стоїть за спиною: "А дай-но мастихін! — і дочиста зіскоблює на полотні очі. — А тепер — олівець!" — рвучко додав. Гостро відточеним олівцем він скрупульозно лінійно рисує всі грані, всі площини верхнього й нижнього віка — слізники, полиск, зі-

ниці, точно визначає межі райдужної оболонки, потім вибирає невеличкий акуратний пензлик і чистими, ясними фарбами викладає чудовими, такими елегантними мазочками по наміченому рисунку око. Якою млявою, приблизною, безвідповідальною мазнею здалося мені все останнє! І так соромно стало за свій "широкий" живопис" (27).

Федір Григорович уважно стежив за виконанням підготовчих робіт до курсової та дипломної картин, вимагав від студентів, щоб вони писали і малювали, робили начерки для з'ясування життєво-правдивого вирішення композиції, її реалістичного виконання, з'ясування типажу тощо. Яскравим прикладом такої прискіпливої творчої роботи над композиціями є праця самого Ф. Кричевського. Наприклад, працюючи над картинами "Довбуш", "Переможці Врангеля", серією творів "Катерина" та іншими, Федір Григорович виконав велику кількість ескізів, етюдів, рисунків, за допомогою яких з'ясував питання композиційного вирішення картини, її колориту, типажу, психологічного вирішення образу тощо.

Винятком стала хіба що його картина "Веселі доярки", написана без картону, просто на полотні з маленького ескіза. Систематично працюючи над полотнами, присвяченими образам сільських жінок, Ф. Кричевський зумів уявити всю композицію картини "Веселі доярки" і за уявою написати її на високому професійному рівні. Як видається, заслуговують на увагу спогади дружини Федора Григоровича Наталії Павлівни, яка була свідком творчої праці чоловіка над низкою картин.

За свідченням Наталії Павлівни, працюючи над картиною "Веселі доярки", Федір Григорович часом просив її постати в потрібній для задуманої композиції позі, запам'ятовував необхідний рух і далі писав з пам'яті. Тобто виконував свої роботи на основі досягнутої високої майстерності. Саме на основі фахової досконалості він поправляв і роботи студентів. Його поправки у виконуваних студентами навчальних академічних постановках привертали увагу студентства всього інституту. Розглядаючи їх, відвідувачі майстерні висловлювали своє захоплення. Частина таких академпостановок збереглася. Нині вони зберігаються у фондах навчального закладу і час від часу експонуються в методичному кабінеті живопису.

При виконанні академпостановок у навчально-творчих майстернях Ф.Кричевський влаштовував обговорення ще не завершених студентських робіт. Отримавши зауваження, студенти знали, як потрібно працювати далі над постановкою, на що слід звернути увагу, як зображувати ту чи іншу деталь. Загалом знання "секретів" рисунка, живопису і композиції, які відкривав Федір Григорович студентам, його вплив на професорсько-викладацький склад забезпечили те піднесення навчально-методичної й методологічно-виховної роботи в інституті, яким характеризувався інститут у другій половині 1930-х та початку 1940-х років. Та цей процес більш ніж на півдесятиліття зупинила найжорстокіша в світі війна. Він поступово став відновлюватися аж у другій половині 1940-х років.

Нині у педагогічній практиці інституту реалізуються і розвиваються далі педагогічні настанови професора Ф.Кричевського. Як художник і педагог Федір Григорович користувався великим авторитетом. Він любив педагогічну справу, віддавав їй багато сил і знань. Добре знав, як організувати простір у навчальній постановці, як розташувати в ній постаті й предмети. Академічні постановки Ф. Кричевського — то наш музейний фонд. Їх ми вивчаємо, осмислюємо, аби творчо використовувати принципи їхньої побудови у нашій педагогічній роботі. Нагадаємо, що Федір Григорович не любив неохайних палітр, вимагав від студентів належного догляду за своїми палітрами — щоб зберегти, відтак, бажання працювати над живописом.

Для сюжетних композицій професор радив студентам брати такі теми, які були б місткими за змістом, відбивали б нашу сучасність або ж теми з героїчного минулого нашої країни. Федір Григорович міг переконливо пояснити студентові значущість обраної ним теми. Так, наприклад, зустріч молодого Тараса Шевченка зі знаменитим художником Карлом Брюлловим він роз'яснював як явище великого історичного значення. Відтак на цю тему з'явилася картина Георгія Меліхова "Молодий Тарас Шевченко в майстерні К.П.Брюллова" (1947), яка стала небуденним мистецьким явищем, і її автор щиро вдячний улюбленому вчителеві за пораду при виборі теми для картини.

Навчально-творча майстерня Федора Григоровича Кричевського користувалася великою популярністю серед студентів Київського художнього інституту. Запорукою цього була її реалістична спрямованість. Як митець Ф.Кричевський був ревнивим поборником реалізму й вимагав від своїх учнів не лише вияву їхньої індивідуальності, професійної майстерності, а й дотримання принципів реалістичної творчості, набуття широкого кругозору, знання життя. Він високо поціновував реалістичне мистецтво І. Рєпіна, В. Сурикова, І. Полєнова, В. Перова й щиро орієнтував студентів на їхню творчість, міг годинами сердечно бесідувати зі студентами, що викликало здивування у деяких викладачів інституту, які вбачали в цьому марну трату часу.

Федір Григорович допомагав студентам розібратися в сучасних течіях у західноєвропейських країнах, виробити правильне розуміння мистецької спадщини. Отож під його впливом сформувався творчий стиль багатьох талановитих студентів. Це особливо важливо підкреслити, оскільки в 1920–1930-ті роки з питань образної мови, її засобів відображення дійсності точилися гострі суперечки у Київському художньому інституті та в різних угрупуваннях українських митців. І лише представники реалістичного напряму, очолюваного Ф. Кричевським, у своїй творчості зверталися до реалістичного мистецтва вітчизняних майстрів, не ігноруючи й прийомів давньоруського та староукраїнського мистецтва, а також кращих досягнень художників іспанської школи живопису (Веласкес, Рібера, Мурільо), французької малярської школи XVIII — першої половини XIX ст. У його

майстерні серед репродукцій кращих зразків вітчизняного мистецтва експонувалися й фотокопії картин Ван-Гога, Сезана, Матіса.

Якось, розглядаючи репродукцію картини Матіса "Іспанка з бубоном", Ф. Кричевський зазначив, що вона написана зі смаком, але надзвичайно барвиста: "Нам необхідно писати ближче до натури, більше вчитися у натури". Глибоке вивчення, студіювання натури розглядалось Ф. Кричевським як перехід до творчих пошуків щодо узагальнення навколишньої дійсності художніми засобами. Отже, вирішувалося завдання переходу від студіювання до художнього образного світогляду. Загалом конструктивний аналіз й моделювання форми з урахуванням просторового її сприйняття, вивчення пластичної анатомії та законів перспективи, принципів симетрії й асиметрії, виявлення художнього центру в картині — все це було основою педагогічних настанов Федора Кричевського.

Великого значення Федір Григорович надавав виконанню завдань з живопису поетапно. На першому етапі він радив студентам виконати композиційний начерк з постановки, намалювати її тонально, враховуючи світо-тональні особливості, і написати невеликий етюд в кольорі. Виконавши такі підготовчі роботи, можна переходити до живопису на полотні, тобто до другого етапу. На цьому етапі виконується рисунок постановки на полотні. Вуглем чи пензлем, відповідно до загального колориту постановки, наноситься малюнок з виявленням найтемніших та найсвітліших місць живопису. На третьому етапі здійснюється пастозна широка прописка композиції з урахуванням загального колориту й домінантних живописних точок у колірному вирішенні роботи. На четвертому етапі виконується живопис в деталях і в цілому. На п'ятому робиться художнє узагальнення.

Коли Ф. Кричевський поправляв кому-небудь із студентів своєї майстерні постановку з живопису, всі інші студенти майстерні залишали свої місця, ставали за спиною професора й спостерігали, як він пише, вчились у нього майстерності. А Федір Григорович, не квапляючись, очищував вільне поле палітри, розкладав на ній необхідні фарби, вибирав кілька потрібних пензлів, відтак, створивши, так би мовити, "живописний апетит", починав писати — точно, по-снайперськи класти мазки, чітко, впевнено ліпити барвами форму. Тетяна Нилівна завжди підкреслювала в бесідах зі студентами, що в такі хвилини Федір Григорович багато давав нам, студентам його майстерні, що він вчив працювати творчо, енергійно, з повною віддачею, інакше кажучи, беззавітно служити мистецтву. Своє розуміння мистецтва, творення засобами живопису він уміло й практично передавав студентам, але при цьому не позбавляв їх права шукати своє "я", свій індивідуальний підхід, свій почерк.

Академічні навчальні постановки Ф. Кричевського ставали значним мистецьким явищем у житті інституту. З усіх майстерень приходили студенти дивитися нові його постановки. Вивчення їх та популяризація педагогічних ідей

Ф. Кричевського і сьогодні має неабияке значення. Свого часу професор інституту Карпо Трохименко писав: "Постановки Кричевського — наш музейний фонд в інституті — не видаються майстерням, а висять в окремій кімнаті-музеї, бо, по-перше, вони рідкісні за педагогічним принципом; по-друге, написані студентами старших курсів, що робить їх також цінністю педагогічного характеру... Мені здається, що варто було б ті педагогічні ідеї, якими він користувався в педагогічній практиці, зафіксувати й видати окремою книжкою з ілюстраціями, щоб наші нащадки знали, в чому були його художні принципи в педагогічній роботі" (25).

Як професор, художній наставник інституту Федір Кричевський вів справу з великим знанням і енергією, спрямовував увагу своїх вихованців на оволодіння основами реалістичної майстерності, особливо вимагав від них строгого академічного рисунка, органічного поєднання останнього з живописом. Щоправда, своїми одноплановими академічними постановками він часом мимоволі прищеплював своїм вихованцям схильність до певної площинності у трактуванні форми. У зв'язку з цим В.В. Йогансон, будучи деякий час професором Київського художнього інституту, мав можливість бачити загальну спрямованість школи і відзначав, що вона в основному реалістична, але з помітним ухилом до імпресіоністичного декоративізму. У Федора Кричевського, зазначав далі Б.Йогансон, наявне декоративне трактування форми, і це інколи переймали деякі з його учнів, хоча сам він завжди передусім прагнув розвинути найбільш сильні сторони обдарування у своїх вихованців.

Насправді, більшість учнів брали у Ф. Кричевського насамперед те позитивне, що було закладено в його творчих принципах, і завдяки цьому Київський художній інститут у 1930-ті — на початку 1940-х років, поряд з московським і ленінградським інститутами, був одним із найсильніших навчальних мистецьких закладів. У різний час у ньому викладали такі професори, як Ф.Г. Кричевський, П.Г. Волокидін, С.О. Григор'єв, К.М. Єлева, С.М. Єржиківський, Б.В. Йогансон, М.Я. Козик, В.М. Костецький, П.І. Котов, М.С. Самокиш, Г.П. Світлицький, О.І. Сиротенко, К.Д. Трохименко, М.А. Шаронов, О.О. Шовкуненко та інші.

Заслуга названих митців-корифеїв художньої освіти полягала в тому, що, усвідомлені свого громадянського обов'язку, вони працювали з пристрасним бажанням високо піднести загальний рівень українського мистецтва і тим самим зробити гідний внесок у розвиток усього радянського мистецтва. Деякі з них, зокрема С.О. Григор'єв, В.М. Костецький, К.М. Єлева, О.І. Сиротенко, С.М. Єржиківський та інші, були випускниками навчально-творчої майстерні саме Федора Григоровича Кричевського.

1987 рік

УДК 72.071.5(477)

Анна Комарова

аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Витоки архітектурної освіти в Україні

Анотація. У статті висвітлено передумови та витоки архітектурної освіти в Україні. Вказані основні засади підготовки архітекторів у різних навчальних закладах від періоду їхнього заснування і до 1917 року.

Ключові слова: архітектурна освіта, принципи формування особистості архітектора.

Питання витоків архітектурної освіти в Україні детально вивчала Н. Кондель-Пермінова [3]. В її дисертаційному дослідженні зазначені вищі навчальні заклади, що надавали архітектурну освіту на тій території України, яка до 1917 року входила до складу Російської імперії; охарактеризовані російські вищі навчальні архітектурно-освітні заклади, що вплинули на формування української архітектурно-освітньої школи. Зокрема в частині, де йдеться про досліджуваний нами період, детально проаналізована діяльність вищих навчальних закладів Києва та Харкова. Дослідницею охарактеризовано також діяльність художніх училищ Києва, Харкова та Одеси. Проте, розвиткові архітектурної освіти в інших містах, зокрема у Львові, майже не приділяється уваги.

Питання становлення львівської архітектурної школи ґрунтовно досліджували А. Рудницький та О. Пасічник [4; 5]. Саме в їхніх працях вагоме місце посідає вивчення витоків архітектурної освіти у західному регіоні України.

Дослідники В. Большаков та А. Бистряков детально висвітлюють розвиток архітектурної освіти у Дніпропетровську [1].

Мета даної статті — надати цілісну картину зародження та розвитку архітектурної освіти в Україні, виявити спільні та відмінні риси у підготовці архітекторів у різних містах, а також визначити принципи формування особистості архітектора у відомих навчальних закладах.

Процес становлення архітектурної освіти як окремого виду діяльності відбувався поступово. Навчання здійснювалося безпосередньо під час роботи, упродовж століть знання та навички передавалися безпосередньо від майстра до учня. Ця система навчання професії стала основою для створення академічного типу архітектурної освіти.

У західному регіоні, що в різні періоди належав то Речі Посполитій, то Австро-Угорській імперії, як і в решті європейських країн, існувала система ремісницьких цехів і майстерність опановували також у професійних цехах. Навчання було індивідуальним. За правилами цехів, в одного майстра водночас навчалося не більше чотирьох

учнів. Термін навчання становив три роки. Однак, ця освіта вважалася неповною. Щоб отримати статус магістра, або майстра (фахівця, який міг самостійно здійснювати проектно-будівельні роботи), потрібно було пройти чотирирічну практику в ролі челядника (товариша), рік стажування у майстра, і лише після цього здійснювався самостійний проект — двоповерховий або трьохповерховий будинок (майстерштик). Для ознайомлення з досвідом інших майстрів практикувалися також подорожі і праця в інших містах [5, с. 347].

До XX ст. при заснуванні вищих навчальних закладів, зокрема й архітектурно-освітніх, важливу роль відігравав вибір міста. Для них обирали найбільш розвинені міста. Оскільки архітектурі почали навчати у вищих навчальних закладах пізніше, ніж гуманітарних дисциплін, першими прикладами архітектурної освіти можна вважати курси архітектури у складі загальної університетської або академічної освіти. Отже, архітектурна освіта започатковувалася у тих містах, де були вищі навчальні заклади: Києві, Львові, Харкові.

Першим освітнім закладом в Україні, що навчав основам архітектурної науки, була Києво-Могилянська академія, де з 1701 року вводиться викладання предмета архітектури: спочатку разом з іншими дисциплінами (математичними), а потім — і як самостійної [5, с. 350]. Клас, в якому згодом стали вивчати архітектуру, бере свій початок від граматичного класу Братської школи, де викладали арифметику, геометрію та астрономію. З часом зміст цих дисциплін ускладнювався і набував більш наукового характеру.

Багато українських студентів для поглиблення знань виїздили за кордон, а повертаючись, ставали викладачами Києво-Могилянської академії. Так, упродовж 1592–1610 рр. 52 українці прослухали лекції Галілея у Падуї, де він, серед інших дисциплін, викладав механіку та військову архітектуру [6, с. 96].

На початку XVIII ст. математика стає обов'язковим предметом в академії і виділяється в окремий клас. У 1788 р. клас вищої математики було поділено на наступні класи: чистої математики — алгебра й геометрія, та змішаної — механіка, гідравліка, гідростатика, оптика, діоптрика, тригонометрія, астрономія, математична хронологія, архітектура цивільна й військова (фортифікація). Серед викладачів математики особливо виділяється постать Іринея Фальковського, який впродовж 21 року викладав алгебру, геометрію, астрономію, архітектуру, гідравліку, оптику тощо [6, с. 97].

Для детальнішого вивчення архітектури деяких студентів відправляли у відрядження до інших країн, де вони могли наочно ознайомитись з найкращими архітектурними зразками тих часів. Високий рівень архітектурної освіти у Києво-Могилянській академії засвідчують роботи відомого її випускника-архітектора — Івана Григоровича-Барського, який багато будував у Києві.

Наступним навчальним закладом, який надавав знання в галузі архітектури, але, щоправда, не

готував професійних архітекторів, став Київський імператорський університет св. Володимира (1833). Тут за ініціативи Ф.І. Меховича у 1834 році спочатку було відкрито архітектурний кабінет, а в 1842 — кафедру архітектури як складову математичних дисциплін, при створенні якої використали досвід Паризької політехніки [3, с. 60].

Стрімкий розвиток промисловості в Україні у другій половині XIX ст. спричинив попит на архітекторів та інженерів, проте навчальних закладів для їхньої підготовки на той час не існувало. У 1862 році при Київському університеті кафедра архітектури розвинулась у кафедру будівельного мистецтва та архітектури, але архітектуру та рисунок тут не викладали [3, с. 61].

У Львівському університеті з 1730 до 1773 року, у рамках вищої освіти, читалися курси архітектури, проте, це не було у повному розумінні архітектурною освітою. Курси мали за мету підготовку педагогів, які б володіли знаннями з архітектури, а також формування обізнаності з архітектури ширших верств населення для того, щоб майбутні замовники також мали достатнє уявлення про архітектуру. Курс архітектури входив до блоку фізико-математичних наук [5, с. 348].

На розвиток архітектурної освіти у Львові впливав досвід архітектурно-освітніх закладів інших міст Австро-Угорської імперії, таких як Варшава (до того, як вона відійшла до Російської імперії), Прага, Відень тощо. Серед викладачів була значна частина приїжджих або таких, що навчалися за кордоном у містах Австро-Угорщини та інших країн Європи [5].

Після тимчасового закриття Львівського університету відновлення архітектурної освіти в рамках вищої у Львові було пов'язане з кафедрою будівництва на початку XIX ст., яка діяла до 1844 р. при філософській студії. На цій кафедрі здійснювали підготовку архітекторів, які могли б самостійно проектувати споруди, для чого їм надавалися знання з інженерії.

Паралельно з цим, у Львові розвивалася Реально-торгова академія (1835–1844), створена на базі Реальної школи (1817–1834). У цих закладах велася підготовка фахівців середньої кваліфікації для будівництва. Навчання тривало 2–3 роки і передбачало подальше здобуття освіти в університеті.

Згодом було відкрито Технічну академію з технічним факультетом (1844–1872), а в 1872–1877 — факультетом будівництва (архітектури). Ця академія готувала архітекторів — цивільних інженерів, надаючи їм глибокі знання [5, с. 353].

Розвиток вищеназваних навчальних закладів Львова створив підґрунтя для заснування тут у 1877 р. Політехнічної школи, в якій майбутні архітектори набували глибоких знань з інженерії, а по закінченні отримували диплом інженера-архітектора. Як пише О. Пасічник, на початку діяльності школи, у 70-ті роки XIX ст. "... 48,26% від усього навчального навантаження (2889 год/рік) складали дисципліни інженерно-технічного циклу, 26,09% (1567 год/рік) — загальноосвітнього і 25,65%

(1541 год/рік) — архітектурно-художнього" [4, с. 11].

Навчання тривало 5 років, особливу увагу приділяли історико-теоретичним знанням. На будівельному відділенні Львівської політехнічної школи на всіх курсах з 1872 по 1900 рр. навчалося 20–40 студентів, у 1910–1911 рр. — 166 студентів, а в 1913–1914 рр. — 243 [5, с. 355]. У процесі розвитку системи архітектурної освіти змінювалася кількість годин з різних дисциплін, зростав відсоток архітектурно-художніх дисциплін: "... 1880 р. — 2543 год/рік (44,91%), 1900 р. — 3033 год/рік (54,05%)..." [4, с. 11]. Водночас кількість годин блоку інженерно-технічних дисциплін поступово зменшувалася, зазнаючи то спадів, то підйомів: "... в 1873–1905 роках він зменшився майже вдвічі з 2899 год/рік (48,26%) до 1371 год/рік (27,09%) та у 1918 році піднявся до 2012 год/рік (34,16%) за рахунок введення нових дисциплін..." [4, с. 11].

Ці дані підтверджують тенденцію до відокремлення професії архітектора від професії інженера наприкінці XIX ст., натомість основою спеціалізації архітектора ставали архітектурно-художні дисципліни.

За даними О. Пасічник, на початковому етапі розвитку школи також постійно зменшувалася кількість годин загальноосвітнього блоку: "... з 1567 год/рік у 1873 році до 660 год/рік у 1931–1934 роках) за рахунок збільшення кількості годин двох інших циклів дисциплін..." [4, с. 11].

Результатом діяльності Львівської політехніки у досліджуваний період було те, що її викладачі та випускники ставали авторами, поряд з архітекторами австрійських та польських шкіл, реалізованих споруд у Львові та Галичині середини XIX — початку XX ст. [4, с. 12].

У зв'язку з тим, що після поділів Польщі у 1772–1795 рр. українські землі (окрім Галичини, яка увійшла до складу Австро-Угорської імперії) відійшли до Російської імперії, Україна і Росія тривалий час мали спільну історію і спостерігались значні культурні взаємовпливи. Архітектори, які навчалися в Росії, не тільки вплинули на архітектуру України, будуючи в українських містах та плануючи нові міста, а й сприяли формуванню архітектурної освіти в Україні.

Як уже було сказано, особистість архітектора тривалий час формувалася шляхом індивідуального навчання. Паралельно з цим, як своєрідна альтернатива такому навчанню, починає розвиватися архітектурна освіта у вищих навчальних закладах інженерного спрямування. Так, у 1730 р. було засновано Санкт-Петербурзьку інженерну школу [3, с. 18], яка заклала підґрунтя для подальшого розвитку архітектурно-інженерної освіти та формування нового типу архітектора — архітектора-інженера. Пізніше подібна тенденція простежується у Львові, де з початку XIX ст. при відновленому університеті починає діяти будівельна кафедра [5].

У Санкт-Петербурзі з 1757 року починає діяти Академія трьох найшляхетніших мистецтв, одним з яких вважалася архітектура. Як бачимо, сама назва академії містить у собі принципову установку на сприйняття архітектури як чисто-

го мистецтва [3, с. 19]. Якщо у часи заснування академії така установка не викликала сумнівів, то з середини XIX ст., коли інженерна школа все більше набирає авторитету і зростає попит на її випускників, з'являються активні дискусії з приводу того, яка система підготовки архітекторів є кращою.

Академічне навчання архітектури багато в чому було подібним до уже згадуваного методу передавання знань від майстра до учня. В академії існувала й існує система майстерень, за якою в одного професора навчається обмежена кількість студентів. Навчальний заклад готував архітектора-художника-громадянина, формував гармонійно і всебічно розвинену особистість, і це зумовлювало відповідний набір дисциплін. Окрім блоку мистецьких дисциплін, викладався широкий спектр гуманітарних, проте поділу на спеціальні і загальноосвітні не існувало, оскільки всі вони вважалися спеціальними.

В архітектурній освіті XIX ст. простежується чітка тенденція до формування архітектора-інженера. Переважна більшість освітніх закладів, заснованих у цей період, мали саме таке спрямування. Це відповідало вимогам часу, оскільки стрімко почали розвиватися різні галузі промисловості, будівництво шляхів сполучення (доріг, мостів тощо), з'являються нові типи споруд. За цих умов архітектор-інженер, який володів науково-технічними знаннями і був налаштований на творення нового, користувався великим попитом, архітектори ж, що здобували академічну освіту, переважно займалися зведенням традиційних типів громадських та культових споруд у різних стилях [3, с. 61].

На території Росії паралельно розвивалися дві школи інженерно-будівельного мистецтва, які вплинули на становлення інженерно-будівельної освіти в Україні: Петербурзький інститут інженерів шляхів сполучення та Петербурзький інститут цивільних інженерів. Перший з них, заснований 1809 року, спочатку був закритим військовим закладом, що готував фахівців різного профілю, зокрема таких, які здатні проектувати і споруджувати громадські споруди; згодом — відкритим цивільним інженерно-будівельним навчальним закладом [3, с. 21].

Петербурзький інститут цивільних інженерів бере свій початок від Архітектурного училища (1830 р.) та Училища цивільних інженерів (1832 р.), які внаслідок злиття у 1842 р. отримали назву Будівельного училища [3, с. 26]. Завдання новоствореного навчального закладу полягало у вихованні будівничих різних типів громадських споруд, шляхів, мостів, інженерних споруд та промислових будівель, підготовці універсальних кадрів. Навчання тривало 6 років, з них перші 4 — здобуття теоретичної освіти, решта — практика з будівельного мистецтва, архітектурного проектування та складання кошторисів. Училище випускало інженерів-архітекторів. Заклад був прирівняний у правах до Інституту інженерів шляхів сполучення 1877 року.

У 1882 році на базі Будівельного училища було створено Інститут цивільних інженерів [3, с. 27]. На

думку Н. Кондель-Пермінової, цей заклад впроваджував принципово новий для того часу підхід до формування особистості архітектора: то був синтез традицій підготовки архітектора-художника та інженера-архітектора, що давало можливість поєднати найкращий досвід обох шкіл і готувати фахівців, на вимоги часу. Окрім ґрунтовних архітектурних знань, інститут мав за мету надавати своїм вихованцям повноцінний запас інженерних знань, по можливості врівноважуючи між собою ці галузі. Підготовка студентів відбувалася у два етапи: 4 роки — теоретична освіта і практична підготовка (вивчення теоретичних дисциплін, виконання курсових проектів, проходження літньої практики); 5-й курс — складання випускних іспитів та виконання дипломного проекту.

Основною дисципліною було будівельне мистецтво, вона складалася з багатьох спеціальних предметів. З 1905 року була запроваджена спеціалізація освіти, додалися такі спеціальності, як цивільне, дорожнє та санітарно-технічне будівництво. Спеціалізація випускників визначалася на дипломному курсі, з виконанням дипломного проекту.

Отже, на формування архітектурної освіти в Україні вплинули такі основні напрямки архітектурної освіти в Росії: архітектурно-художня — найбільш консервативна, що мала свою вироблену професійну культуру і протягом усього існування не змінювала головної настанови — готувати архітектора-художника-громадянина; інженерно-будівельна, що базувалася на теоретичній освіті та практичній підготовці і налаштовувала майбутніх інженерів на створення нового (перелік дисциплін тут постійно змінювався у зв'язку із новими досягненнями інженерії); архітектурно-інженерна, що поєднувала риси архітектурно-художньої та інженерно-будівельної освіти і головним принципом якої було "перетворення корисного на естетичне" (у межах цієї освітньої системи була створена теорія раціональної архітектури).

Визначальним моментом у становленні архітектурної освіти в Україні стало відкриття 1898 року Київського політехнічного інституту. Основною метою даного закладу було надання студентам технічної освіти та виховання творчої особистості інженера [3, с. 62]. В інституті діяло 4 відділення, одне з них — інженерно-будівельне, яке надавало кваліфікацію інженера-будівельника, що мав право проектувати і споруджувати усі види будівель. Інженерно-будівельне відділення КПІ було організоване за зразком Петербурзького інституту інженерів шляхів сполучення і мало за мету підготовку фахівців для обслуговування залізничних шляхів. Навчання тривало 4 роки. Предмети було згруповано у 4 блоки: математичні науки та фізика; механіка; будівельне мистецтво; додаткові предмети (у тому числі рисунок та креслення). Отже, велика кількість предметів, багато завдань, а також необхідність заробляти на навчання — все це призводило до того, що студенти, як правило, не вкладалися у заданий термін і навчалися протягом 7–8 років, що дозволяла предметна система.

Через нестачу викладачів у перші роки існування КПІ деякі предмети студенти опановували під час літніх практичних занять на будівництві.

Спеціалізація у підготовці інженерів-будівельників здійснювалася за такими напрямками (на 1903 рік): мости; залізниці; санітарна техніка; гідротехніка. З 1906 року розпочато випуск за спеціальністю "Архітектура"; 1908 — "Залізобетон", "Земсько-міська справа"; 1909 — "Складні металеві покриття"; 1910 — "Будівельна механіка", "Основи та фундаменти". На 1915 р. відділення випускало фахівців 10 спеціальностей, у тому числі "Архітектура" (громадські та утилітарні споруди).

Важливим наслідком діяльності інженерно-будівельного відділення КПІ тих років стало набуття містобудівного спрямування в діяльності інженерів, що спричинилося розвитком таких спеціальностей, як "Санітарна техніка" та "Місцеві шляхи сполучення" [3, с. 67].

Поряд з вищими навчальними закладами, що надавали інженерно-будівельну освіту, в Україні діяли середні навчальні заклади. Так, 1909 року у Києві було засновано технічні курси В. В. Пермінова. Це був середній навчальний заклад, будівельне відділення якого складалося з архітектурно-будівельного та інженерного відділів. Завданням відділення була підготовка будівельників різних видів земських та міських споруд [3, с. 69].

Враховуючи досвід російських навчальних закладів, що надавали архітектурну та інженерну освіту, інженерно-освітні заклади створювалися на тій території України, яка входила до складу Російської імперії. Першим з них став Харківський технологічний інститут, заснований у 1885 році на зразок Петербурзького технологічного інституту. Навчання в ньому тривало 5 років, його випускники ставали інженерами-технологами або технологами. Інженери-технологи мали право проектувати і споруджувати промислові споруди і житло при них. Перший випуск інженерів налічував 38 осіб [3, с. 62].

Іншим напрямком розвитку архітектурної освіти в Україні, так само як і в Росії, була архітектурно-художня освіта. Проте, не зважаючи на усвідомлення необхідності створення вищого художньо-освітнього закладу на теренах України, у дореволюційний період він так і не був створений. Натомість у трьох містах України — Одесі, Києві та Харкові — діяли художні училища, які здійснювали архітектурну, живописну та скульптурну підготовку, що слугувала підготовчою освітою для подальшого вступу до Художньої академії. Випускники архітектурного відділення отримували диплом архітектурного помічника та викладача графічних мистецтв у середніх навчальних закладах.

Найвищий статус серед зазначених училищ мало Одеське училище, створене на базі Одеської рисувальної школи. Найкращі випускники школи мали право без іспитів вступати до Художньої академії на живописне відділення, а склавши іспити з фізики та математики — на архітектурне [3, с. 70].

Ще одним центром, де існувала школа архітектурної освіти, став Катеринослав (Дніпропетровськ).

Передумовою появи її тут став потужний промисловий потенціал цього регіону. Ще на початку XIX ст. місто було провінційним [1, с. 5], але протягом століття розвивалось високими темпами, швидко збільшувалася кількість населення міста (у 1897 р. в Катеринославі налічувалося 120 тисяч чоловік, а у 1910 — вже 250 тисяч). Внаслідок економічного буму, що переживав регіон на початку XX ст., збільшилися обсяги будівництва, що спричинило попит на архітекторів і як наслідок — формування професійної архітектурної освіти [1, с. 4].

У місті існували курси, що надавали архітектурно-будівельну освіту: Катеринославські технічні курси В. Х. Коробочкіна (1910) [1, с. 9], Катеринославські архітектурно-художні курси (1913) [1, с. 12] та курси при Імператорському російському технічному товаристві (1911) [1, с. 14].

У 1912 році на технічних курсах В. Коробочкіна було відкрито будівельне відділення, випускники якого мали право тримати іспит на звання техніка-будівельника у Пітерському інституті цивільних інженерів.

У 1915 р. на курсах налічувалося 250 учнів. Навчання тривало три з половиною роки. Тих, хто закінчив повний курс, приймали без іспитів на передостанній семестр зарубіжних інженерних училищ.

На будівельному відділенні викладали такі дисципліни: арифметика, алгебра, геометрія, аналітична геометрія, вища математика, нарисна геометрія, рисунок, креслення, фізика, хімія, прикладна й теоретична механіка, опір матеріалів, графостатика, технологія будівельних матеріалів, будівельне мистецтво, цивільна архітектура, архітектурні форми, ордера, геодезія, опалення і вентиляція, складання архітектурних проектів, складання кошторисів і звітів, спеціальне законодавство.

На курсах функціонували добре оснащені технічні лабораторії та механічні майстерні. Викладачами закладу були В. Коробочкін (креслення геометричне, проекційне і технічне), В. Загулін (вища математика, тригонометрія, теоретична механіка), А. Дінник (опір матеріалів) та інші [1, с. 9].

Катеринославські архітектурно-художні курси мали архітектурне, креслярське, художньо-живописне відділення, а також відділення ужиткових мистецтв [1, с. 12].

На архітектурному відділенні викладалися такі дисципліни: арифметика, алгебра, геометрія, вища математика, нарисна геометрія, теорія тіней, перспектива, фізика, хімія, прикладна й теоретична механіка, опір матеріалів, графостатика, технологія будівельних матеріалів, будівельне мистецтво, рисунок, креслення (геометричне, проекційне, технічне, архітектурне, перспективне, ситуаційне), цивільна архітектура, ордера, геодезія, опалення і вентиляція, складання архітектурних проектів, складання кошторисів і звітів, спеціальне законодавство, історія мистецтв і архітектури.

При курсах існували фізичні і хімічні кабінети, будівельна лабораторія, креслярський зал та бібліотека.

Архітектурне відділення готувало слухачів безпосередньо до

практичної діяльності в якості помічників архітекторів та інженерів, а також до іспитів на звання будівельного техніка Міністерства внутрішніх справ. З числа основних викладачів можна назвати: С.Л. Бейліна, Н. Кононова, С.М. Чуманова та інших [1, с. 13].

У 1911 році в Катеринославі почали діяти курси при Імператорському російському технічному товаристві. Слухачам читали курси з електротехніки, прикладної механіки, будівельної справи, прикладної хімії, рахівництва. На 1918 рік на курсах налічувалося 400 учнів, працювало 28 викладачів [1, с. 14].

Враховуючи все вищевикладене, можна запропонувати наступні висновки.

На формування архітектурної освіти в Україні вплинув досвід Росії, Польщі та Австро-Угорщини. Архітектурна освіта здійснювалася у навчальних закладах Києва, Львова, Харкова, Одеси та Дніпропетровська.

В означеній автором статті період сформувалися два основні напрямки у підготовці архітекторів: інженерно-будівельний та архітектурно-художній, на підґрунті яких формувалися в подальшому вищі архітектурно-освітні заклади в містах України. Переважна більшість з них надавала інженерно-будівельну освіту, що відповідало потребам часу.

Архітектурно-художня освіта продовжувала традицію індивідуального передавання знань (у тому числі й практичних навичок) від майстра до учня, поєднуючи її з академічним навчанням, що дозволяло готувати архітекторів широкого профілю із знанням гуманітарних, художніх та інженерно-технічних дисциплін. Значна увага приділялася художній підготовці. Архітектурно-інженерна освіта надавалась у технічних закладах університетського типу, оснащених інженерними лабораторіями для випробувань, а там, де не існувало майстерень, студенти вивчали курси дисциплін і проходили будівельну практику — в таких закладах на початку XX ст. було започатковано спеціалізацію освіти, найбільш глибоко вивчалися інженерні та науково-природничі дисципліни.

1. *Большаков В.И., Быстряков А.Г.* История строительно-архитектурного образования в Екатеринославе-Днепропетровске: От технических курсов до строительного института (1910–1934). — Днепропетровск: Приднепровская государственная академия строительства и архитектуры, 2005. — 143 с.
2. *Ісаєвич Я.* Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1966.
3. *Кондель-Перминова Н.* Роль учебных заведений в развитии архитектуры и градостроительства на Украине (конец XIX — первая треть XX века): Дис. канд. архитектуры: 18.00.01. — М., 1989.
4. *Пасічник О.* Ґенеза архітектурної школи Львівської політехніки та внесок її випускників у розвиток архітектури: автореф. дис. ... канд. арх.: 18.00.01. — Львівська політехніка. — Львів, 2004. — 20 с.
5. *Рудницький А.* До історії архітектурної освіти в Західній Україні // Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові: Записки наукового товариства імені Т. Шевченка: Праці секції мистецтвознавства. — Т. 227. — 1994. — С. 346–364.

6. *Хижняк З., Маньківський В.* Історія Києво-Могилянської академії. — Вид. 2-ге, доп. і переробл. — К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. — 202 с.

ИСТОКИ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНЕ

Анна Комарова

Аннотация. В статье раскрыты предпосылки и истоки архітектурного образования в Украине. Указаны основные подходы в подготке архитекторов в различных учебных заведениях от начала их основания до 1917 года.

Ключевые слова: архитектурное образование, принципы формирования личности архитектора.

THE BACKGROUND OF ARCHITECTURAL EDUCATION IN UKRAINE

Anna Komarova

Annotation. In this article the background and prerequisites of architectural education in Ukraine are shown. The main approaches to educate architects in different Ukrainian universities from the time of their foundation until 1917 are given.

Keywords: architectural education, principles of educating the personality of an architect.

УДК 739:73.071.5(477.8)

Ілля Поп'юк

доцент кафедри Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

Вижницьке училище прикладного мистецтва — регіональна художня школа

Анотація. У статті розглядається діяльність Вижницького училища прикладного мистецтва як регіональної художньо-освітньої школи на прикладі роботи відділення художньої обробки металу, зокрема митців-педагогів З. А. та О. І. Шишкіних в 1995–1986 рр.

Ключові слова: художній метал, педагогічна діяльність.

Розвиток сучасної національної художньої освіти потребує детального вивчення української мистецької спадщини, збереження традицій народної культури як джерела, що вирує у глибинах ментальності, допомагаючи вибудовувати індивідуальний творчий почерк молодого покоління митців.

Не буде перебільшенням сказати, що одним з небагатьох навчальних закладів, які втілюють ідею збереження та передачі традицій народного мистецтва упродовж XX і початку XXI ст., є Вижницьке училище прикладного мистецтва, а тепер — Вижницький коледж прикладного мистецтва

імені В. Шкрібляка (ВКПМ імені В. Шкрібляка).

Саме у цьому буковинському містечку наприкінці XIX ст. сформувалось сприятливе культурне середовище для заснування мистецького навчального закладу. Тут деякий час працював відомий художник, письменник і громадський діяч К. Устиянович; народився і жив живописець Ю.Коссак; провела свої дитячі та юнацькі роки польська художниця Г. Чорториська. У Вижниці неодноразово бували визначні українські літератори О. Кобилянська, Л. Українка, І. Франко та інші [2, 8].

Ідею створення у місті мистецького навчального закладу активно підтримував відомий громадський діяч, депутат Крайового та Австрійського сеймів Микола Василько, якому і вдалося переконати Крайовий сейм Буковини у доцільності виділення коштів для організації фахового закладу у Вижниці.

Напередодні свята Покрови 1905 року в урочистій обстановці у місті було відкрито середню фахову школу "Крайовий науковий заклад для різьбярства та металевої орнаментики (оздоби)". В урочистостях з цієї нагоди взяли участь відомі політичні діячі Буковини, представники Крайової державної адміністрації, Чернівецької промислової школи, громадських організацій та об'єднань краю, серед яких був і депутат Австрійського сейму М. Василько. Вижницька різьбярська школа покликана була "учити синів мешканців руських гір на Буковині вроджену тому населенню штуку різьбярства і металевої орнаментики та тим способом плекати цю галузь домашньої штуки" [2, 9].

Дослідження столітньої історії ВКПМ ім. В. Шкрібляка дає підстави твердити, що цей навчальний заклад готує гідних фахівців для потреб промисловості за багатьма спеціалізаціями — художня обробка дерева, художня вишивка, моделювання та конструювання одягу, художнє ткацтво, художня обробка металу, дизайн середовища тощо. Засадничою умовою для якісної мистецької підготовки є концепція розвитку закладу, відображена у навчальних програмах і планах. Останні визначають стратегічний курс, якого у своїй повсякденній роботі дотримуються викладачі та студенти.

Відділення художньої обробки металу (ХОМ) було створенно у 1955 році. За час його існування підготовлено близько 800 висококваліфікованих фахівців. Наразі спеціалізація переживала і злети, і падіння, а останніми роками завойовує все більший авторитет у ювелірній та ковальській галузі в

Подружжя Зоя та Олексій Шишкіни.
Фото кінця 1960-х років

Україні й за її межами [1, 54]. Від 1956 року у містечку Вижниця та с. Виженка почали працювати молоді викладачі Зоя Анатоліївна та Олексій Ілліч Шишкіни — випускники Красносельського технікуму художньої обробки металу (Костромська область Росії).

Молодому подружжю Шишкіних випала історична місія — у стінах Вижницького училища прикладного мистецтва не тільки зберегти існуючі традиції, а й створити сприятливе середовище для майбутнього плідного розвитку художньої обробки металу на буковинській землі і в Україні загалом. На той час потреба в майстрах художньої обробки металу була доволі відчутною.

Сповнене творчої енергії та ентузіазму подружжя Шишкіних докладало немало зусиль для створення навчально-методичної і матеріальної бази започаткованого відділу. На їхню мистецьку і педагогічну долю випала велика і відповідальна праця з молоддю, що прагнула оволодіти мистецтвом художньої обробки металу. І саме завдяки творчо-педагогічній діяльності і Зої Анатоліївни, і Олексія Ілліча Шишкіних у Вижницькому училищі прикладного мистецтва впродовж 1956–1986 рр. сформувалась характерна школа художньої обробки металу.

Одним з важливих чинників становлення школи може слугувати творчо-педагогічна діяльність О.І. Шишкіна. Вочевидь, оригінальність творчості цього майстра в тому, що він уміло коригував існуючі мистецькі цінності, вдавався до експериментування в різних техніках художньої обробки металу. У 1960–1970-ті роки працював з гарячою емаллю, застосовував карбування, створюючи у цих техніках композиції на теми природи карпатського краю, портрети видатних діячів. Серед основних творів художника — карбовані панно “Лук’ян Кобилиця”, “Іван Сусанін”, “Іван Федоров — першодрукар”, “Земля”, “Плотар”, “Господар гір”; портрети письменників; пам’ятні медалі; виготовлені в техніці гравірування по криці й латуні настінні тарелі. У доробку О. Шишкіна і монументальні твори, виконані в техніці художнього литва. Серед них — меморіальні дошки, встановлені на пошану буковинського письменника Дмитра Загула, різьбяра Василя Шкрібляка та ін.

Окрім колористично-пластичних пошуків, новизна помітна і в конструктивно-композиційних вирішеннях його творів.

Прикладом ефективного поєднання суспільних потреб і вимог часу стали творчий доробок та педагогічна діяльність З. А. Шишкіної. Вона викладала технологію обробки металів, композицію, вела практичні заняття у майстернях відділення художньої обробки металів училища. Основою розвитку художниці-педагога стало народне мистецтво буковинського краю, що тісно переплелося із самобутністю красносельської філіграні. Пошуки власної манери, розвиток технічних прийомів гравірування, філіграні, емалі присутні у створених З. Шишкіною ювелірних прикрасах, сувенірах, вазах... Ажурні кулони “Баклага”, виготовлені нею в техніці скані, з мідними дзвіноч-

ками-висульками, оздоблено перламутром і бісером, характерними для буковинських народних витворів; кольє "Писанка" має перламутрові вставки; жіночі прикраси "Гуцулка", "Черемош", оздоблені українським народним орнаментом, — як й інші вироби, вони зберігаються у Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини ім. Й. Кобринського. Твори З. Шишкіної неодноразово експонувалися на різних художніх виставках.

Організовуючи навчальний процес на відділенні, подружжя Шишкіних прагнуло власні знання з розвитку ювелірного ремесла Росії поєднати з традиційними буковинськими формами. Ювелірні техніки, властиві костромській школі художнього металу, по-іншому зазвучали у нових вирішеннях студентських робіт завдяки наслідуванню традицій металообробки народних гуцульських майстрів та синтезу різних матеріалів.

У творчому підході до вирішення завдань основною метою художників-педагогів відділення художньої обробки металу було — показати і донести до учнів зміст глибинних першоджерел, аби спрямувати їхні зусилля на відродження й розширення сфери розвитку національного мистецтва, на перехід до якісно нового бачення та сприйняття автентики. Водночас освоєння художньою школою розмаїття творчих напрямків та широкого стилістичного діапазону відіграло також значну роль у формуванні особистості окремих майстрів — випускників відділу, забезпечивши поліфонічність використовуваних ними художніх прийомів, що сформувалися внаслідок вивчення місцевих традицій художньої творчості та знайомства з досягненнями європейських мистецьких шкіл.

Загалом кожен художник прагне створити власну стилістику, притаманну саме йому манеру виконання, аби репрезентувати своє бачення мистецтва, безперервності традицій. З огляду на це надзвичайно важливою складовою навчального процесу є робота студентів у творчих майстернях. Зазначимо, що відведений для цього час у Вижницькому училищі ніколи не був обмежений тільки виконанням завдань, передбачених програмою. Розвиваючи педагогічні ідеї колективної творчості, О. Шишкін, зокрема, активно залучав студентів до роботи над проектами, створення виробів для виставок, виготовлення художньої продукції. Не надто приглядаючись до всіляких "інновацій", покладаючись швидше на інтуїцію там, де треба було вирішувати творчі завдання, він прагнув у процесі навчання сформувати у кожного студента власну образну систему. Задля цього під час занять докладно розглядалися композиційна структура, архітектоніка і формат виробів, принципи пластичного трактування зображення у тривимірному просторі, стильові характеристики тощо.

Немало зусиль подружжя Шишкіних доклало до організації збору і вивчення зразків орнаменту традиційного для Буковини художнього металу. Мандруючи Буковиною та Гуцульщиною, З. Шишкіна під час літніх практик разом з учнями училища зробила чимало замальовок з натури — детальне зображення

Викладачі Вижницького училища прикладного мистецтва. Зліва направо: В. Вархола, І. Баричев, О. Шишкін, Е. Жуковський. *Фото середини 1970-х років*

в основному на третьому та випускних курсах, з виїздом на бази різних промислових підприємств країни задля ознайомлення учнів з обов'язками та особливостями праці робітника, майстра, начальника цеху. Такий підхід до підготовки майбутнього спеціаліста декоративно-прикладного мистецтва дозволяв йому по закінченні навчального закладу швидко адаптуватися у трудовому колективі.

предметів господарювання, побуту, культових речей, різьблених творів. Згодом саме зібрані матеріали ставали основою для виконання курсових і дипломних робіт. О. Шишкін значну увагу приділяв також набуттю студентами вражень, пов'язаних з природою краю, розвиткові навичок щодо створення образу у стилізованих формах мотивів.

У 1960-ті роки в училищі була розроблена основна стратегія діяльності відділу, сутність якої — виховувати художників металу високого рівня, які могли б мислити та творити у контексті сучасного мистецтва, спираючись при цьому на спадщину української національної та світової культури, оволодівши всіма технічними засобами, необхідними для здійснення творчого задуму. Велика увага з боку дирекції та педагогічного колективу приділялася ґрунтовному освоєнню студентами технологічних процесів на виробництві. У навчальні плани було введено виробничу практику,

Базовими підприємствами для проведення практик на той час для студентів відділення ХОМ були: артілі "Зоря" (Одеса), "Червоний ювелір" (с. Красне Костромської області Російської Федерації), "Мстьорський ювелір" (с. Мстьори Володимирської області Росії), Київський науково-дослідний інститут проблем литва (експериментальна лабораторія художнього литва), завод "Легмаш" у Чернівцях та інші.

Власним творчим прикладом і підходом до проведення навчальних занять, пленерних та виробничих практик Олексій Ілліч і Зоя Анатоліївна Шишкіни упродовж трьох десятків років передавали знання учням відділення, навчаючи їх різноманітним технікам художньої обробки металу: філіграні, гравірування, карбування, емалювання, кування тощо. Перші спроби творчого підходу до навчання нерідко залежали від умов, матеріальної бази новоствореного відділення і стану науково-технічного

розвитку училища, підтримки галузевих відомств.

Навчальні завдання 1950–1960-х років мали в основному експериментально-виробничий характер, а виконані роботи були позначені національними прикметами мистецтва карпатського регіону. У мотивах зображень часто прочитувалися візерунки традиційних ювелірних виробів, вишитого і тканого одягу, килимарства, писанкарства гуцулів. Асортимент виробів, які проектувались і виконувались студентами, був широким — скульптурні композиції, вази, кубки, ювелірні вироби та панно, оздоблені сканню, напівкоштовними каменями, емалями, гравіруванням.

З великою наполегливістю та любов'ю під керівництвом своїх педагогів створювали учні художньо значущі вироби способом гравірування по латуні, міді, алюмінію. Так, під керівництвом Зої Шишкіної виконано багато ювелірних робіт з дерева і металу в техніках інкрустації та перегородчастої емалі. Наприклад, учень С. Ковалюк з с. Самушин Заставнівського району створив портрет художника І. Рєпіна, що експонувався на виставці Укрхудожпромради у Києві. До 150-річного ювілею Т.Г. Шевченка С. Ковалюк у техниці гравірування на металі виконав портрет великого Кобзаря і тематичну композицію "Шевченка везуть на заслання", які посіли чільне місце в експозиції Чернівецького краєзнавчого музею.

Окремої уваги заслуговують роботи учнів, де метал поєднаний зі склом, різьбленим деревом, інкрустацією, застосовано техніки філіграні та золочення. Такими є речі В. Русина (виріб для спецій), В. Кононенка (призовий кубок), Ю. Голубченка (настільна ваза для квітів), В. Євача (ювелірний гарнітур), В. Демчика (салатниця з гуцульським орнаментом) тощо [4].

Завдяки вдалому впровадженню навчальних програм та активній праці викладачів відділення ХОМ підготовлено велику плеяду фахівців художнього металу. Перший випуск майстрів-художників відбувся в училищі 1960 року. Власне, було покладено початок відродженню та розвитку художньої обробки металу на Буковині.

У 1970–1980-ті роки учнів направляли для проходження практики на відповідні підприємства України, Росії, Молдови, Білорусі, де вони детально ознайомлювалися з технологічним процесом, асортиментом виробів, умовами праці. Особливо плідною виявилася творчо-навчальна співпраця училища (з ініціативи Е. Жуковського та за сприяння кандидата технічних наук В. Компаніченка) зі створеною у Києві навчально-експериментальною лабораторією при Інституті проблем литва АН України [6, 55].

Друга половина 1970 — початок 1980-х років були для училища часом удосконалення навчального процесу, завдяки чому поліпшився мистецько-технічний рівень виробів відділення художньої обробки металу. На заняттях з композиції (викладачі Е. Жуковський, О. Шишкін), виконання в матеріалі (викладачі З. Шишкіна, О. Шишкін) у майстернях училища на основі традиційного буковинського мистецтва розроблялися і виконувалися в ма-

А. Бонько. Дипломна робота
“Годинник філігранний”.
Керівник З. Шишкіна. *1980*

М. Комашня. Дипломна робота
“Коньячний набір”.
Керівник З. Шишкіна. *1972*

теріалі проекти сучасного оформлення екстер’єрів та інтер’єрів училища, громадських споруд і малих архітектурних форм для Вижниці, Чернівців, Києва, міст та селищ буковинського краю. Під керівництвом О. Шишкіна виконувались курсові та дипломні роботи (панно, в’їзні знаки для населених пунктів, декоративні решітки та огорожі, тематичні тарелі, медалі, значки, вази, вимпели тощо) із застосуванням різних технік обробки металу, зокрема дифування, карбування, литво з чавуну, алюмінію та бронзи. Відливання решіток та інших виробів дипломники виконували на базових підприємствах Міністерства місцевої промисловості України у Бучачі, Києві, Львові, Тернополі, Чернівцях.

Творчо-педагогічна праця З. Шишкіної та Е. Жуковського в царині дрібної пластики, ювелірного мистецтва дала позитивні результати: набула яскравого своєрідного звучання філігрань (скань) у поєднанні з емаллю, каменями.

Основний малюнок філігранно-ажурного орнаменту чітко виділяється завдяки застосуванню сплющеного або скрученого дроту, блискучого і гладкого рельєфу, що виступає на тлі дрібних сканних завитків із заокругленими лініями, та

включенням у сканний орнамент зернин, які обрамляють краї виробу, напівсферичні опуклості листків, квітів, стебел. Саме в такий чи подібний спосіб створено: коньячний набір М. Комашні (1972), декоративний альбом Л. Беренфельда (1979), годинник А. Бонька (1980), таріль О. Франка (1981), ювелірний жіночий комплект І. Салевича (1981), вітальний адрес А. Шербула (1983), цукерниця І. Паладія (1987), ваза Ю. Павлюка (1988). Твори випускників і студентів Вижницького училища неодноразово відзначалися на республіканських та всесоюзних виставках студентських робіт споріднених навчальних закладів нагородами Міністерства місцевої промисловості та Спілки художників України, Спілки художників СРСР.

Крім художників-викладачів О.І. та З. А. Шишкіних, яким педагоги-колеги допомогли витворити власну творчу індивідуальність, викладачами відділення художнього металу Вижницького училища прикладного мистецтва у різний час працювали Л. Беренфельд, В. Воронюк, Е. Жуковський, С. Луцька, І. Поп'юк, П. Прокопчик, Н. Шишкіна та інші фахівці з художнього металу.

Із числа перших випускників училища –Т. Волошинюк, В. Демчик, Е. Жуковський, І. Зубик, С. Ковалюк, І. Склярук; випускники наступних років — С. Ільченко, К. Кравчук, В. Кубай, А. Присяжнюк, М. Руснак, І. Салевич; молодше покоління майстрів художнього металу — О. Буйвідт, О. Ковальчук, О. Куконін, Н. Кушнір, С. Лазоряк, Р. Олейніч, П. Про-

Ю. Шутурма. Дипломна робота "Меморіальна дошка". Керівник В. Жаворонков. *1994*

К. Большакова. Дипломна робота "Жіноча ювелірна прикраса". Керівник І. Задорожний. *2005*

копчик, Р. Прокопчук та багато інших — стали відомими в Україні та світі митцями, працюють провідними художниками ювелірних фабрик, заводів, майстерень, викладачами навчальних мистецьких закладів та дитячих художніх шкіл, займаються скульптурою і малярством.

1. *Задорожний І.Д.* Особливості методики підготовки фахівців художньої обробки металу / І. Д. Задорожний // Форми і методи викладання композиції в навчальних закладах у контексті сучасних наукових та практичних реалій: Матеріали наук.-теорет. конференції. — Вижниця: ВКПМ ім. В. Шкрібляка, 2007. — С. 54.
2. *Козубовський Д.О.* Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка / Д. О. Козубовський. — Чернівці: Митець, 1997. — 120 с.
3. *Нарушкевич В.* Вижницька веселка / В. Нарушкевич // Радянська Буковина. — 1969. — 3 грудня.
4. *Тимофєєва О.* Іскристе мистецтво/ О. Тимофєєва // Радянська Буковина. — 1965. — 1 червня.

ВИЖНИЦКОЕ УЧИЛИЩЕ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА — РЕГИОНАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

Илья Попюк

Аннотация. В статье рассматривается деятельность Вижницкого училища прикладного искусства как региональной художественной школы на примере работы отделения художественной обработки метала, в частности мастеров-педагогов З. А. и А. И. Шишкиных в 1955–1986 гг.

Ключевые слова: художественный металл, педагогическая деятельность.

THE VYZHNYTSYA COLLEGE OF APPLIED ARTS — ARTISTIC REGIONAL SCHOOL

Illya Popiuk

Annotation. The influence of Oleksiy and Zoe Shyshkin on the development of decorative metal in Bukovyna, features of their 35 year teaching activities at the department of decorative treatment of metal in Vyzhnytsya College of Applied Arts are elucidated in the article.

Keywords: decorative metal, teaching activity.

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

УДК 75.03(477)

Василь Гурін

завідувач кафедри живопису та композиції НАОМА, професор,

Олександр Храпачов

старший викладач кафедри живопису та композиції НАОМА

Формування української школи живопису: історичний аспект

Анотація. Висвітлюється історія формування школи живопису в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) від часу її заснування до сьогодення.

Ключові слова: академічний живопис, методологія викладання.

Кафедра живопису та композиції бере свій початок від дня заснування у грудні 1917 року Української академії мистецтва. Живопис був провідною дисципліною у навчальному закладі. Професори-живописці академії одразу постали як новатори, котрі на основі здобутків новітніх європейських течій заснували українську школу живопису. У 1920-ті роки монументальний живопис, наприклад, посів головне місце у поширенні агітаційно-революційного мистецтва. Згодом, усередині XX століття, академічний станковий живопис утримував провідні позиції у мистецтві соцреалізму [3, с. 33].

На формуванні системи викладання живопису в академії позначилися методи, засвоєні професорами-засновниками під час їхнього навчання у різних художніх закладах Росії та Європи. Однак величезну роль у цьому процесі відіграли також навчальні художні заклади, що функціонували в Україні і в Києві зокрема. З історією Київської рисувальної школи, очолюваної видатним українським педагогом М. І. Мурашком, органічно пов'язана історія академії. Ця школа проіснувала понад чверть століття, випустивши близько трьох тисяч вихованців, чим зажила слави далеко за межами Києва [1, р. 2. 1].

Упродовж десятиліть головна роль в образотворчому мистецтві країни відводилась тематичній картині. Власне на всіх етапах формування

української мистецької школи живописці утримували провідні позиції у головному навчальному художньому закладі країни.

Спільним для керівників живописних творчих майстерень в академії було те, що на 1917 рік вони вже мали славу видатних художників і педагогів, отримавши мистецьку освіту в різних російських і європейських навчальних закладах. Професор М. Бурачек згадував, що Краків, Париж, до певної міри і Мюнхен були центрами, до яких наша українська молодь охотніше їздила студіюватись, ніж до Петербурга та Москви. Прогресивність згаданих художніх шкіл він пояснював тим, що, на відміну від Петербурзької академії, на той час вони вже були "цілком зреформовані" і викладання велося з урахуванням новітніх мистецьких теорій. Отож навчання в індивідуальних творчих майстернях, очолюваних вихованцями різних мистецьких шкіл, було позитивним чинником у формуванні художньої освіти в Україні [3, с. 34].

Михайло Бойчук відіграв провідну роль у становленні школи монументального живопису в Україні. Його концепція щодо відродження українського мистецтва, ґрунтуючись на передових ідеях доби, глибокому осмисленні художнього тогочасного процесу в країнах Європи, вирізнялась цілісним підходом, прагненням об'єднати усі види художньої творчості, притаманні українській мистецькій традиції. Акцент ставився на декоративних формах, відкинутих реалізмом, які мали виконувати особливу роль у відновленні інтеграції мистецтва, їхнього синтезу, досягненні великого стилю. З самого початку М.Бойчук розумів, що це справа не однієї генерації художників, і вона буде вирішуватись поколіннями учнів його школи упродовж тривалого часу в майбутньому [5, с. 141–142].

1917 року в академії було створено такі майстерні: Ф. Кричевського — побутового та історичного жанрів; О. Мурашка — портрета; М. Жука — декоративного малярства; А. Малевича — декоративного пейзажу; М. Бурачека — інтимного пейзажу; М. Бойчука — релігійного малярства, мозаїки, фрески та ікони; В. Кричевського — композиції. Згодом до викладання було запрошено відомих українських художників-живописців Л. Крамаренка, О. Богомазова, А. Тарана.

Індивідуальна творча майстерня Ф. Кричевського користувалася незмінною популярністю серед студентів упродовж усього періоду викладання майстра. Новаторство художника полягало в тому, що на противагу класичній манері олійного живопису, яка складається з трьох стадій — підмальовок, прописка та лесировка, він вимагав від студентів по наміченому олівцем чи вуглем малюнку одразу починати корпусне письмо. Не слід боятися фарби, вважав Ф. Кричевський, треба нею орудувати, як скульптор глиною. Але писати корпусно з першого сеансу він вимагав так, щоб не порушити намічений раніше малюнок, і закликав: "Сміливіше. Пишіть суцільною фарбою...". Професор учив викладати форму, конкретизуючи предмет мазками. Його вихованка Т. Яблонська згадує, що він не терпів, коли живопис "переливав-

ся через край”, коли втрачалася ясність і пружність форми, — він привчав до ясної логіки форми, не припускаючи при цьому ніяких компромісів.

У своїх спогадах про художника Т. Яблонська наводить один епізод, що характеризує педагогічний метод Ф. Кричевського. Коли вона захопилася широким письмом у роботі над постановкою, Ф. Кричевський взяв мастихін і зняв увесь шар фарб аж до полотна. Потім за допомогою простого олівця поправив контури малюнка, а після того малим пензликом “виклав око”. Манеру класти поперечні, а не поздовжні мазки художник називав “писати кольором упоперек форми”. Характерною особливістю викладання Ф. Кричевського було те, що він віддавав перевагу методу показу, часто сам поправляв студентам постановки. Такі постановки ставали потім наочними посібниками і зберігалися в методичному музеї інституту. Серед них “Юнак та дівчина” Т. Яблонської, “Оголена” Ф.Кличка та ін. [1, р. 3.1.1.].

Після реорганізації навчального закладу в 1924 році і надання йому назви Київський художній інститут (КХІ) на викладацьку роботу прийшли такі українські художники, як К. Єлева, М. Козик, С. Колос, Ф. Красицький, Є. Сагайдачний; з Росії було запрошено митців авангардного напрямку В. Пальмова, В. Татліна, П. Голуб’ятникова, А. Тряскіна, К. Малевича.

В часи пролеткульту більшість викладачів залишила роботу. Натомість провідні позиції на кафедрі посіли недавні випускники інституту В. Овчинников, М. Рокицький, З. Толкачов.

Внаслідок реорганізації інституту в 1934 році було сформовано кафедру живопису, до якої увійшли художники, що дотримувалися академічного напрямку [2]. До Києва повернувся з Харкова Ф. Кричевський, з Одеси було переведено П. Волокидіна та О. Шовкуненка. З Росії приїхав П. Котов. Окрім названих керівників майстерень, на кафедрі викладали живописці С.Григор’єв, В. Денисов, В. Костецький, К. Трохименко, О. Фомін, А. Черкаський, І. Штільман, І. Шульга.

Початок війни застав частину студентів КХІ на літній навчально-творчій практиці в Каневі (молодші курси) та у Карпатах — в Яремче (старші курси). Не всі повернулися з практики до Києва — війна розкидала їх по всій території колишнього Радянського Союзу. А художній інститут на чолі з ректором І.Н. Штільманом направили до Харкова, де за рішенням уряду він був об’єднаний з Харківським художнім інститутом. Керівником об’єднаного навчального закладу став І. Штільман, його заступником І. Август — ректор Харківського художнього інституту.

7 жовтня 1941 року І. Штільман разом з кількома викладачами та 40 студентами Об’єднаного українського художнього інституту виїхали з Харкова до Середньої Азії. З 1941 по 1943 рр. цей інститут був Українським відділенням Московського художнього інституту. У листопаді 1941 року Українське відділення прибуло до Самарканда. Регулярних занять не було до осені 1942-го. А до того, влітку, з Тбілісі до Самарканда

приїхав І. Грабар, директор Московського художнього інституту, академік живопису, доктор мистецтвознавства, який незабаром очолив щойно створену Всеросійську академію мистецтв і водночас став ректором Ленінградського художнього інституту при академії. Не полишаючи творчості, він займався облаштуванням життєдіяльності художників і студентів. На Українському відділенні студенти працювали над картинами під керівництвом К. Єлеви та І. Штільмана [9, с. 163–165].

Взаємодія і взаємопроникнення національних культур, працівники яких недовгий, але напружений час працювали разом, сприяли збагаченню та наповненню радянського мистецтва новими творчими здобутками.

У повоєнні роки почався новий етап розвитку київської академічної живописної школи. Продовжували плідно працювати викладачі К. Трохименко, О. Шовкуненко, І. Штільман, К. Єлева, С. Григор'єв, В. Денисов, В. Костецький, О. Фомін. Склад кафедри поповнювався випускниками інституту, зокрема такими, як О.Будников, С. Грош, В.Забашта, К. Заруба, Л. Коштелянчук, І. Красний, А. Пламеницький, В.Пузирков, І. Тихий, М. Хмелько, Т. Яблонська. Згодом прийшли В. Баринова-Кулеба, В. Виродова-Готьє, Л. Вітковський, В. Гурін, О. Кожеков, О. Лопухов, О. Івахненко, В. Чеканюк, В. Шаталін, І. Юденко.

Кафедру живопису у різні часи очолювали професори, народні художники України. В 1946–1960 рр. нею завідував К.Д. Трохименко, (у 1938–1941 також очолював кафедру живопису); у 1960–1970 — М.І. Хмелько; у 1970–1989 — В. Г. Пузирков. З 1989 року кафедрою завідує В.І. Гурін.

Кафедра композиції була заснована 1955 року за ініціативи О.Г. Будникова, він керував нею з 1955 по 1966 рр. З 1966 по 1968 цю кафедру очолювала Т.Н. Яблонська, з 1968 по 1977 — В.В. Шаталін, з 1977 по 1996 — В.А. Чеканюк. 1996 року кафедра композиції була об'єднана з кафедрою живопису. Утворилась кафедра живопису та композиції під керівництвом В.І. Гуріна [7].

Щодо методології викладання, то основні її нинішні принципи мало змінилися порівняно з попередніми періодами — за основу береться всесвітня класика та українська школа реалістичного мистецтва, зокрема школа живопису Ф. Кричевського, О. Мурашка, А. Петрицького та ін. Зрозуміло, сучасний світ, у якому ми живимо, вносить певні корективи в погляди на живопис. Як відомо, в радянські часи вирішальний вплив на мистецтво мала ідеологія соцреалізму. Не можна було вивчати, скажімо сюрреалістичні роботи Сальвадора Далі. Але головні творчі ідеї йшли від великої мистецької школи, насамперед від школи П. Чистякова. Минулі часи залишили багато геніальних реалістичних творів, досі, по суті, не перевершених. Також, попри ідеологічний тиск, за радянських часів школа живопису була доволі високопрофесіональною.

У ті часи багато уваги приділяли сюжетним постановкам (одно-, дво-, трифігурним), дублюючи завдання на малу картину. З одного боку,

це привчало художника до побудови композиції, а з іншого — власне живопис втрачався. Сюжет домінував над живописним завданням. Варто нагадати, що до Києва приїздив і виступав у художньому інституті з лекціями про мову образотворчого мистецтва і зокрема живопису М. Писанко; у Жовтневому палаці в Києві керував студією образотворчого мистецтва професор інституту В. Забашта. Саме в цей час широко розгорнулась дискусія про живопис.

Професор Т. Яблонська була прихильником поглибленого вивчення колориту на основі належного знання значення тону. Тобто малося на увазі, що живопис і тон — невід'ємні складові малярського мистецтва. Це утверджували також професори інституту К. Трохименко, В. Костецький, інші видатні живописці. Суть дискусії зводилась до того, що тон у живопису є одним із головних виражальних засобів: нема тону — нема живопису. На цьому, наприклад, базувалась мюнхенська школа А. Ашбе у Європі, принципи якої на зламі XIX–XX ст. поділяла й школа українська, і це було відчутним поступом її.

Як відомо, в Україні існує кілька мистецьких шкіл — дніпропетровська, закарпатська, київська, одеська, сімферопольська, харківська. Їхня діяльність позначена певними місцевими рисами, особливо в живопису. Київська школа живопису за час свого існування, зокрема впродовж XX століття, зазнала певних змін, що якнайтісніше пов'язані, насамперед, з Українською академією мистецтва — Київським художнім інститутом — Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури [8].

Про особливості київської школи на кожному з етапів її розвитку вже було сказано вище. А як виглядає наша живописна школа сьогодні?

Тих класиків, котрі навчали нас, уже немає. На їхнє місце прийшли ми. Те, що ми в них отримали, несемо в нашу школу. До того ж, кожен із нас попередньо навчався в різних мистецьких умовах, у різних училищах і не тільки в Україні. І, звичайно ж, кожен приносить і те, що засвоїв у своєму навчальному закладі. Скажімо, школа М. Гуйди, яку очолює наймолодший серед керівників майстерень, це — краснодарська школа (Росія). Його майстерня відрізняється від майстерні, наприклад, В. Гуріна, мабуть, тим, що у майстерні останнього більше уваги приділяється кольору, побудові колориту, а роботи майстерні М. Гуйди вирізняються більшою тональністю.

Навчально-творча майстерня М. Стороженка має свою особливу специфіку — це майстерня храмової культури, в основі її діяльності — канонічний храмовий живопис. Хоча нинішній іконопис виконують в ній у сучасному, тобто оновленому баченні, але основу її творчої сутності становить ідея Біблії, Христа.

Характерними рисами для всіх навчально-творчих майстерень НАОМА є більшою чи меншою мірою сучасна пластика кольору і декоративне бачення форми, що лежить в основі класичної ікони. Канонічна ікона, українська чи російська, у тому числі наївного малярства, відбувається на

великих декоративних плямах. Така декоративність найбільше присутня у майстерні М. Стороженка і в майстерні монументального живопису О. Кожекова.

Як вважає М. Стороженко, абстракція — найвища форма творчого уявлення. Тож навчити живописові — дуже важка проблема. Корнеліу Баба зазначає: "Живописові навчити неможливо, це від Бога дається відчуття кольору". Справді, скажімо, Дега відрізняється своїми колористичними якостями від Ренуара, Моне інший ніж Мане, Корнеліу Баба не схожий на А. Пластова. Це подібне до вокальних особливостей співаків, що різняться за типами голосу: у одного — тенор, в іншого — бас, у третього — баритон. Існують методи постановки голосу — сольфеджіо, тобто грамота побудови гармонії, відповідні музичні школи та інші форми фахового навчання. Тобто музична грамота вибудовується за принципами, схожими з принципами навчання живопису.

Упродовж усього навчального процесу необхідно вивчати гармонію кольорів, з'ясовувати, яким чином вона формується, поєднувати власне бачення з розумінням властивостей фарб. До кожного студента необхідно знаходити індивідуальний підхід, бо всі вони різні, мають не однакову попередню фахову підготовку, у кожного свій характер, темперамент, світосприйняття. Тобто, перш ніж навчати академічному живописові, необхідно зрозуміти студента, знайти належний підхід до нього. Скажімо, одного необхідно спрямувати до імпресіонізму Ренуара, аби він подивився і зрозумів, як плавиться тло, побудоване на тепло-холодності, як зникають місцями контури й силуети, а деякі фрагменти, навпаки, звучать жорстко. Іншому студентові більше потрібен Дега, щоб краще зрозуміти сутність формальної композиції, побудованої локальними плямами. Тобто необхідно допомогти студентові зрозуміти те, чого йому бракує.

Побудові колориту можна навчитися. Вже сама академічна постановка вибудовується з певним мистецьким смаком. Зазвичай колорит постановки формується на взаємодоповнюючих або протилежних кольорах — таким чином створюється відповідна ситуація в зображуваному середовищі, де немає нічого випадкового. Уже самою постановкою студент привчається до якогось колориту: сріблястого, зеленкуватого, синьо-сірого тощо.

Яка робота провадиться викладачем і студентами над академічною навчальною постановкою? Насамперед викладач повинен задумати і вибудувати постановку колористично. Перед тим, як студенти почнуть писати, слід пояснити, як практично вести роботу — від самого початку і до завершення завдання. Загалом спочатку необхідно впродовж одного чи двох днів написати 2-3 етюди в різних колоритах. У малому етюді потрібно віднайти, так би мовити, основний ключ, в якому писатиметься велика постановка. Тобто, перед тим, як написати велику симфонію, необхідно зробити багато пошуків будови цієї симфонії. І такі інструменти береш, й інші, поки не знайдеш необхідний. Наприклад, у золотавій за загальним колоритом постановці при виконанні етюда слід означити головний

колір, а також протилежний золотавому і середній, тобто означити три колірні співвідношення. При цьому середній колір може бути і найголовнішим, створювати загальне колірне середовище, в якому прекрасно "працює" жовте, голубе та інші чисті кольори. Колірне середовище у живопису є найголовнішим чинником образотворення. Прикладом цьому можуть бути твори геніального Ренуара, зокрема оголена натура.

Свого часу Т. Яблонська розповідала, як Ф. Кричевський і Ф. Кличко заставляли робити фарбові заміси для великих площин, у значних об'ємах. Для тіла — один заміс, для фону — другий, для драпіровки — третій. Аби досягти колірної гармонії, студентові варто обмежувати свою палітру зазвичай до шести фарб. Обмеженою була палітра й у великих майстрів — Тіціана, Веронезе, Рембрандта та інших. Зрештою, головне полягає у тому, аби правильно сприйняти натуру, правильно зрозуміти завдання, поставлене викладачем.

При розгляданні поступу нашої школи, наших класиків — Ф. Кричевського, О. Шовкуненка, К. Трохименка і ближчих до нас В. Забашти, О. Лопухова, В. Пузиркова, Т. Яблонської, В. Шаталіна та інших стає зрозумілим, що рух відбувається в бік розвитку методики викладання. Сьогодні методичний підхід — і розкутий, і сучасний, нині ніхто не забороняє говорити про абстрактне бачення постановки чи картини, про поняття "абстракція" як один із засобів образотворення. А за радянських часів це було неможливим, це заборонялося. Сьогодні наше спілкування з учнем принципово відрізняється від взаємин між педагогом і учнем в радянські часи. Але як і було раніше, так і тепер стати живописцем не просто — як мовиться, живописцем народжуються. Таким, наприклад, був живописець А. Пламеницький.

Вагомий внесок у розвиток академічного живопису, в мистецтво написання картини зробив В. Пузирков. Він зауважував, що фахове навчання в академії, як і в інших художніх навчальних закладах, завершується виконанням дипломної картини, саме в ній мають якнайповніше виявитися знання та вміння, професійна майстерність, набуті студентом упродовж усіх років навчання, а також його світогляд, рівень загальної культури. Шлях до дипломної картини — це послідовне, кількарічне вдосконалення професійних навичок у галузі рисунка, живопису та композиції, підготовка до відповідальної праці художника, який повинен достатньою мірою володіти професійною майстерністю і бути здатним самостійно вирішувати важливі творчі завдання [4, с. 51].

Майбутній митець уже самим вибором теми дипломної картини визначає і свою громадянсьську позицію. Відкриті для себе історичні події та явища чи спостережені сучасні значущі факти молодий художник має глибоко осмислити, проаналізувати, детально обдумати, аж поки в уяві не визріє конкретний бажаний сюжет, не сформується структурна система художнього образу [4, с. 52–55].

За час свого існування кафедра, професорсько-викладацький колектив якої має великий досвід педагогічної і творчої роботи, виховала

багато видатних митців. Нині на кафедрі працюють досвідчені художники-педагоги: професори В. Баринова-Кулеба, О. Басанець, В. Виродова-Готьє, Т. Голембієвська, М. Гуйда, Ф. Гуменюк, В. Гурін, В. Забашта, О. Кожеков, М. Стороженко; професори кафедри І. Ковтонюк, Г. Ягодкін, А. Яланський; доценти О. Ковальчук, І. Пилипенко; доценти кафедри А. Блудов, А. Зорко, М. Кочубей, І. Мельничук, О. Одайник; старші викладачі О. Васильєв, В. Денбновецька, В. Недайборщ, К. Павлишин, О. Соловей, М. Соченко, О. Храпачов, А. Цой, В. Черватюк, О. Ясенєв; викладач С. Брахнов. У навчальному процесі вдало поєднується досвід митців старшого, середнього та молодшого поколінь.

Педагогічний колектив кафедри живопису та композиції забезпечує викладання навчальних курсів малярства в усіх структурних підрозділах факультетів образотворчого мистецтва і архітектури. На кафедрі активно провадиться науково-методична робота.

Головним завданням кафедри є підготовка і випуск художників станкового і монументального живопису за спеціалізаціями: художник-живописець, художник живописець-монументаліст, викладач. Професори В. Гурін, Т. Голембієвська, М. Гуйда, Ф. Гуменюк, В. Забашта, О. Кожеков, М. Стороженко керують асистентами-стажистами. Кафедра живопису та композиції оберігає, творчо розвиває і продовжує кращі традиції академії.

При кафедрі діють такі навчально-творчі майстерні: майстерні станкового живопису, які очолюють професори М. Гуйда, Ф.Гуменюк, В. Гурін, В. Забашта, а також майстерні монументального живопису професора О. Кожекова і храмового живопису професора М. Стороженка. Попри те, що майстерні мають різну спрямованість, загальним принципом їхньої роботи є індивідуальний підхід, дбайливе ставлення педагогів до творчої особистості студента, культивування вільного самовираження, заохочення оригінальних композиційних вирішень з урахуванням кращих національних надбань та досягнень класичного мистецтва академічних шкіл світу.

1. *Ковальчук О.* Історія живописного факультету НАОМА 1917–1941 років: кандидатська дисертація. Рукопис. — К., 2003.
2. *Ковальчук О.* Реформування Київського художнього інституту в 1930-ті роки // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип.14. — С. 153–163.
3. *Прибєга Л.* Історія і сьогодення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 32–36.
4. *Пузирков В.* Робота над дипломною картиною // Українська академія мистецтва. — К., 1995. — Вип. 2. — С. 51–55.
5. *Соколюк Л.* Школа “українського монументалізму” Михайла Бойчука // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 140–146.
6. Українська академія мистецтва. — К., 2004. — Вип. 11.
7. Українська академія мистецтва: Спеціальний випуск: Професори НАОМА (1917–2007). — К., 2008. — 224 с.
8. *Чебикін А.* Академія — флагман художньої освіти в Україні // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 8–11.

9. *Шалімова-Пузиркова М.* Київський художній інститут в евакуації (1941–1944 рр.) // Українська академія мистецтва. — К., 2007. — Вип. 14. — С. 163–175.

ФОРМИРОВАНИЕ УКРАИНСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Василий Гурин, Александр Храпачов

Аннотация. Освещена история формирования школы живописи в Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (НАОМА) от времени ее основания по сегодняшний день.

Ключевые слова: академическая живопись, методология преподавания.

FORMATION OF UKRAINIAN SCHOOL OF PAINTING: HISTORICAL ASPECT

Vasyl Gurin, Olexandr Khrapachov

Annotation. The article covers the history of formation of school of painting at the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA) from the time of foundation to the present.

Keywords: academic painting, methodology of teaching.

Ніна Саєнко

заслужений діяч мистецтв України

Семінар “Історія і перспективи розвитку живописної школи НАОМА”

На початку квітня 2011 року у виставковій залі і приміщенні кафедри живопису та композиції НАОМА експонувалась ретроспективна виставка київської школи академічного живопису, на якій вперше за історію існування академії було показано понад 100 живописних полотен студентів 1930–2010 років з фондової колекції. Особливість виставки полягала в тому, що вона являла собою зріз тенденцій в широкому часовому інтервалі з розгляду методичних розробок та підходів до викладання живопису в академії.

Під час експонування виставки академічного живопису відбувся семінар, присвячений обговоренню таких актуальних проблем: методологія викладання живопису від початку заснування кафедри живопису та композиції; сучасний академічний живопис; викладацька робота на першому та другому курсах, у творчих майстернях; перспективи академічної школи, її мета й завдання. У семінарі взяли участь професори, доценти й викладачі академії — В. Гурін, М. Михайлюк, М. Стороженко, Ф. Гуменюк, І. Мельничук, О. Ковальчук, а також науковці, мистецтвознавці, випускники академії.

Обговорення назрілих творчо-методичних питань, обмін педагогічним досвідом, новаціями у методичних розробках, дискусія та змістовний

Семінар відкриває проректор з навчально-виховної роботи НАОМА професор **М. Михайлюк**; ліворуч — професор Ф. Гуменюк, праворуч — професори В. Гурін і М. Стороженко

діалог — саме у такому форматі були розглянуті актуальні питання сучасного навчального процесу, досягнення і проблеми, що постають на нинішньому зрізі часу.

Наводимо стислий зміст виступів на семінарі.

Микола Михайлюк, *проректор з навчально-виховної роботи НАОМА, професор*. Обговорення, обмін думками за результатами експонування ретроспективних виставок з різних видів мистецтва стає для нашої академії традицією. Твори, представлені в експозиції, викликали жвавий інтерес серед професорсько-викладацького складу академії, студентства, громадськості, виставка була популярною упродовж усього часу експонування.

Значна робота проведена кафедрою живопису та композиції: з фондів підібрано твори, які найповніше ілюструють досягнення кафедри на шляху поступу, починаючи з 30-х років минулого століття. Підготовлений до друку альбом “Сто шедеврів живопису” з аналітичною вступною статтею О. Федорука та оформленням В. Мітченка, який представляє значні досягнення кафедри живопису та композиції і дає матеріал для наукових досліджень, порівнянь, окреслення проблем, що виникають під час викладання живопису в академії, та перспектив удосконалення навчального процесу.

Нині точиться дискусія щодо перспектив розвитку академічної школи: Болонська система чи традиційна школа. Важливо визначитись у цьому питанні. Проти європейського вибору — Росія, не в захопленні від Болонської системи й Польща. В Україні склалася своя система підготовки митців: з дитячих літ залучаємо дітей до класичного живопису — художні студії, спецшколи, училища, інститути, які орієнтуються на нашу академію. У Болонському процесі закладена лише двоступенева система.

В академії склався сприятливий для успішної роботи мікроклімат, працюють талановиті педагоги-особистості. Нещодавно відбулась ви-

ставка школи храмового мистецтва професора академії Миколи Стороженка, яку вперше побачили в цілісному зібранні. Стало очевидним, що мистецтво формує світогляд, через реалізацію людських можливостей виводить шанувальників прекрасного на вселенські мистецькі обрії. Таке мистецтво поважають у світі.

Виступає професор **В. Гурін**

Василь Гурін, *завідувач кафедри живопису та композиції НАОМА, професор*. Художня виставка академічного живопису в ретроспективі, на якій представлені майстерні В. Забашти, О. Лопухова, С. Подерв'янського, В. Пузиркова, В. Шаталіна, дала чітке уявлення про розвиток живописної школи, послідовність і досконалість методології у викладанні живопису та композиції. Насправді ця справа непроста. Якщо основою академічного рисунка є форма, у творенні якої працює розум, тобто мова раціональніша, то як навчити сприймати колір, колорит, тональність? Часто це Богом дані можливості інтуїтивного сприйняття колірної гами. Одні сприймають колір, а інші не відчувають його. Скажімо, професор П. Сльота не сприймав червоного кольору. І як навчити відчувати гармонію кольору на полотні, чи "сидить" він у гамі? Як поставити око живописця чи голос співака? Загальні закони вивести важко, незважаючи на те, що написано безліч теоретичних праць і методичних розробок. Відомі листи К. Коровіна про живопис, С. Григор'єв писав про колір П. Волокидіна і Ф. Кричевського.

Перед тим, як писати постановку, необхідно зробити етюд, вирішити в ньому основне завдання, знайти тон і вибрати фарби із 1100 відтінків. У Сімферопольському училищі, де я вчився живопису і композиції, Микола Михайлович Писанко вчив на етюді зафіксувати те, що найбільше здивувало, впало у вічі, а деталі закінчувати по пам'яті і щоразу робити висновки, записувати їх і переписувати етюд. У професора О. Лопухова студент М. Гейко постійно переписував роботи. Головне в живописові — побудова гармонії, краси не тільки кольором, а й плямою. Й останній принцип — тон у живопису має бути обов'язково, цьому вчив, наприклад, Карпо Трохименко. Є тональність музики і живопису: як у Федора Шаляпіна і Івана Козловського різна тональність звучання голосу, так різною є і тональність у живописців.

Нині нам пропонують займатися Болонським процесом, який базується на двоступеневій системі фахової підготовки студентів, що не прийнятне для мистецьких вищих навчальних закладів. Академія ввійшла в нього тим боком, який нас влаштовує, адже десятками років створюва-

лась система викладання класичного живопису. Наприклад, захищали картину на IV курсі й тепер писатимемо її на цьому ж курсі. Вчителі, які нас вчили, — це генії. Молодь має знати своїх учителів, знати і шанувати історію академії.

Вітаю всіх із тим, що маємо нашу прекрасну Академію.

Феодосій Гуменюк, *керівник навчально-творчої майстерні НАОМА, професор*. Художня виставка академічного живопису засвідчує успішний розвиток нашої академії — однієї з молодих і перспективних у Європі, її потужний творчий поступ. Як відомо, перші академії в Європі з'явились 1500 року (в Італії, потім у Франції), у 1757 році було відкрито академію в Петербурзі, згодом у Відні, Празі. Наразі німці, французи, італійці не цікавились національним мистецтвом — на відміну від нашої академії, яка базується на фундаменті вітчизняних традицій (О. Шовкуненко, М. Бурачек, Й. Бокшай).

У майстерні історичного живопису вибудовуються тематичні постановки, відпрацьовується інтер'єр, простір, тональність. Техніка і технологія вивчаються на натюрмортах. У Санкт-Петербурзі проходимо упродовж місяця літні практики в Ермітажі (наприклад, А. Гончар копіював Рембранта, О. Сорокіна — Мурільйо). Хотілося б, щоб студенти могли зробити 20 копій в Ермітажі і в Пушкінському музеї, вивчити великі скульптурні проекти, ознайомитись з мистецтвом Італії, Франції. Свого часу з петербурзької академії посилали студентів до Італії знайомитись з творами Рафаеля, Тіціана, Веронезе; на їхніх творах повсякчас можна вчитися. Граф Орлов подарував академії східні тканини для постановок та зброю. А у нас в академії проблема з матеріалами. Студентам необхідно багато працювати. Свого часу Рубенс 14 днів не виходив з майстерні, завершуючи картину "Зняття з Хреста" (2×2 м). Італія 500 років працювала над тим, щоб з'явились Мікеланджело, Рафаель, Леонардо да Вінчі, згодом Рубенс, Веронезе...

Працюймо і ми так, аби й у нас з'явились свої Мікеланджело!

Андрій Кретов. Існує проблема школи: класична і некласична. Болонська система передбачає модульну систему, що не прийнятна для творчого вишу. Ця специфіка стосується і наукових спеціальностей. Вибір методу — від інтуїції, таланту. Сучасна наука захоплюється інструментом, а про життя забула. "Метод спостереження якості життя, — констатував Конрад Лоренс, — нічим замінити". Художники, працюючи над міфологічними образами, дотримувались міфологічної традиції, що поєднувалась з християнською глибиною. Традиція — це сакральне уявлення символів до світу краси Божого творіння. Художник сакралізує тіло не за подібності до інших, а подібності до реальності, при цьому помічаємо зворушливе ставлення до форми. Духовне переважає реальність — все можна, але не все корисне.

Микола Стороженко, *керівник навчально-творчої майстерні НАОМА, професор*. В усі віки художники досягали вершин і втрачали їх через особисте Я. У нашій школі повинен бути морально-етичний закон. Китай

зберігає цей закон, вироблену віками свідомість, стоїцизм свідомості, духу. Ми втратили свідомість, переважає двовимірність, у той час, коли раніше було 10 вимірів. Фах — це тінь свідомості. Коли будемо говорити — ми є колективне Я, відкинемо, так би мовити, нористичні настрої, відчуємо себе напівбогом, тоді й держава буде шануватись. Богом даний талант — таємна данина природи, це розуміння природи. У листопаді 2010 року на виставці "Від школи — до храму" ми стверджували школу, колективне Я. Коли йде наступ на школу, ми підтверджуємо, що школа є. На жаль, вона багато втратила. Яка свідомість, такий і результат.

Школа — це поняття. Поняття — це основне, це ім'я свідомості, вищий її прояв: велична школа Орфея, школа Піфагора, школа есеїв, школа шаманства — язичницька школа, школа Веронезе, Брунеллескі. Людині потрібний і внутрішній моральний закон, і зірки, бо ми езотерично і духовно наближені до Вищих сил. У Греції, Єгипті був зв'язок свідомості з Вищим світом. Щасливі були народи, які несли ідеї колективного Я. У тих тисячоліттях було колективне Я, яке тепер перетворилось на суб'єктивізм, що підточує всіх. Наша школа має тепер оціночний характер, стала оціночною. Якщо колективне Я втрачається — гине школа. Радіймо, коли колективне Я перемагає. Держава і культура твориться, коли Я почуває через Бога. Не буде свідомості, не буде колективу, не буде держави. Де була висока культура і держава, там творився високий етичний закон — Бог, Талант, Добро.

Олеся Томенко, *доцент кафедри культури НАОМА, кандидат філологічних наук*. У європейських музеях модерне мистецтво позиціонують через відео, інсталяційні форми, показ процесу творення. Здається, немає гами кольорів, композиції, але люди сидять, дивляться, намагаються зрозуміти сучасне мистецтво. Мене вразила ця ситуація.

Колективне свідоме мистецтво — це школа, яку сприймають різні вікові категорії глядачів. Церква Миколи Притиска, Мамаєва Слобода —

Виступає доцент кафедри культури НАОМА **О. Томенко**

яскраві приклади сучасного колективного свідомого сприйняття, і ця школа заслуговує на увагу.

В Інтернеті відсутня інформація про наших художників. Для того, щоб увійти в історію, необхідно проводити майстер-класи, фіксувати моменти творчого процесу, педагогічної роботи зі студентами.

Віталій Гусар, *доцент кафедри культури НАОМА*. Рівень освіти в академії високий. Порівнювати його, скажімо з Чеською академією мистецтв, неможливо. У 1988 році ми бачили, як студенти писали окремо голову, плече, тобто фрагменти, а не цілу натуру. Писали, що їм хотілося. Те, що ми вболіваємо за академію, не дивно. Ми повинні розуміти, що українське мистецтво є складовою європейського процесу. Ми були зорієнтовані на Візантію. Відбулись складні процеси — 1453 року Візантія перестала існувати. Україна залишилася сам на сам з візантійською, тобто європейською культурою. В Україні освітню функцію перебрало козацтво. Козаки пишуть в листах: “просимо унять лайку московських стрільців”. Впливала на освіту релігія — створювались братські школи, які існували козацьким коштом. В статуті братських шкіл (Львівське братство, 1574) виписані вимоги до викладача (любити учнів, навчати, наставляти їх, дотримуватись моральних принципів) та обов’язки студентів (прагнути знань, поважати вчителя). Про такі школи дбали, підтримували їх. У 1615 році Галшка Гулевичівна подарувала приміщення для школи, а 1631 року Петро Могила відкрив майбутню Києво-Могилянську академію. Тепер немає таких шкіл.

Необхідно працювати на державу, берегти академію і вчитися.

Ігор Мельничук, *доцент кафедри живопису та композиції НАОМА*. Пейзажна майстерня була створена професором В.Забаштою з орієнтацією на декоративно-інтуїтивний пейзаж (Маневич, Бурачек). Донині ми намагаємось тримати традиції майстерні. Постановки вибудовуємо в просторі, щоб краще вивчити і проаналізувати колір. Щодо колориту — це не диво, а велика любов проявляється в різній тональності. За законами імпресіонізму — це хід температурного режиму, початок кольору і колір в повному температурному режимі. Кожен працює в своєму режимі, головне, вірно зберегти позицію. Важливо донести до студента поняття “розгортки” — теплої і холодної.

Щоб передати стан природи, ставимо постановки в тумані, увечері, вранці. Тут виникає тональність, і якщо студент бачить її, то підводить під неї інші кольори. Пропонуємо студентам написати натюрморт в протилежній гамі, аби відчути колір і тональність.

Наполеглива робота педагога дає свої результати, шліфує у студента розуміння колористики.

Олексій Васильєв, *старший викладач кафедри живопису та композиції НАОМА*. Коли людина не говорить про Бога, вона про нього забуває. Довго ми мовчали. Одні пішли, інші не прийшли. А вчителі знали, що розповісти. Радію початкові — нарешті можна почути одне одного. Ми працюємо в майстернях і самотужки вирішуємо, куди нам рухатись,

а в нинішніх умовах важко зорієнтуватись. У Луганську художники зустрічаються, спілкуються. А в Києві — де ми можемо зустрітись і обговорити творчі проблеми? Вочевидь, академія має взяти на себе роль модератора.

Хотілось, аби сьогоднішня розмова мала продовження діалогу художника з колегою, мистецтвознавцем, вченим, музейним працівником. Сьогодні немає середньої художньої освіти, відсутні методики, як навчати дітей, студентів на різних курсах. Скажімо, виникає проблема копіювання творів у музеях. Чи не можна у цьому випадку скористатися академічними фондами? Чи потрібне копіювання студентові сьогодні, адже мова живопису змінюється з часом?

Вважаю, що кожний має розібратися внутрішньо, зізнатися собі, для чого він займається мистецтвом, як думає, сприймає унікальні шедеври, ставиться до кольору. Якщо ми усвідомимо все це — утримаємось в тому, що зветься мистецтвом.

Остап Ковальчук, *доцент кафедри живопису та композиції НАОМА, кандидат мистецтвознавства*. В академії існують майстерні, де в навчальному процесі переважає академічний живопис. Завдяки цим методологічним засадам ми зберегли нашу школу як унікальне явище. Були часи, коли Малевич вішав картину і казав, що реалістичне мистецтво померло. А Карпо Трохименко власним коштом запрошував натурників, аби зберегти академічну школу. Михайло Бойчук з однодумцями творив храмовий, а пізніше монументальний живопис.

Закликаю всіх, аби ми розуміли, що таке наша школа, дбали про те, щоб її зберегти, шанувати вчителів, відвідувати виставки, копіювати шедеври і творити власні картини, переважно тематичні, дотримуючись законів світла, кольору і композиції. В академії щорічно відбуваються конкурси імені В. Шаталіна, В. Зарецького, В. Пузиркова на кращий твір. Кожен студент має прагнути взяти в них участь.

Василь Гурін, *завідувач кафедри живопису та композиції НАОМА, професор*. Прошу всіх чітко уяснити, що ми говоримо про сучасну мистецьку школу, яка має традиції класичного живопису, і ми будемо дотримуватись їх у подальшому. Презентуємо і говоримо про те, що маємо. Тисячі художників пишуть натюрморт, пейзаж. Тематична картина — це проблема всіх проблем. Щоб зрозуміти, якою є вона сьогодні, пропоную зібрати ескізи і провести зустріч на тему картини, зокрема зі студентами п’ятого курсу.

Висловлюю подяку всім присутнім, виступаючим і організаторам за активну участь у роботі семінару, висловлені пропозиції щодо поліпшення творчих та методологічних засад викладання живопису і композиції в нашій академії.

УДК 069.15:7

Олександр Федорук

академік Національної академії мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

Академічна мистецька збірка — важливий чинник навчального процесу

Анотація. У публікації висвітлюється історія формування та практичного використання академічної збірки мистецьких творів.

Ключові слова: фонди, мистецька збірка, навчальний процес.

Життя будь-якої мистецької навчальної інституції значною мірою пов'язане з музейною колекцією, яку вона формує і через яку веде відлік своєї освітньої історії. Духовне буття мистецького закладу — саме у його музейній колекції, у творах, що несуть подих часу, нагадують учням про вчителів, студентам — про педагогів, тобто у творах, що відтворюють ідеали епох минулих і високі критерії майстрів, котрі їх зродили для поколінь прийдешніх.

Майже столітня історія Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури є водночас й історією її музейної та бібліотечної збірок, формування яких здійснювалося з метою створення національної мистецької школи, із залученням до творчо-педагогічної праці професорів, щонайкращою побудовою навчального процесу, аби вчителі мали студентів, а студенти — кваліфікованих улюблених педагогів.

Через різні несприятливі історичні ситуації, воєнні лихоліття й організаційні негаразди, викликані нав'язуванням ідеологічних догм, реорганізаціями закладу, згодом через події Другої світової війни збірка мистецьких творів фактично була втрачена — частково вивезена в тил на Схід і Південь території Радянського Союзу, де й загубилася, і частково пограбована у Києві фашистами. Отож після війни роботу з комплектування мистецьких творів довелося розпочинати заново. Свідченням про багатство колишньої збірки є кілька уцілілих творів довоєнного періоду, з-поміж них витриманий у шляхетній синій тональності з гармонійними контрастами сукні та обличчя портрет Енні, намальований на фанері О. Мурашком 1912 року.

Очевидною є необхідність пошуку втраченого зібрання нашої академії, тобто у державі повинна сформулюватися і скоригуватися програма дій з повернення наших мистецьких надбань, а саме: праця щодо виявлення втрачених культурних цінностей. За масштабами пошуку і аналогом її варто прирівняти до благородної мети, яку поставив перед собою і зреалізував Федір Ернст після бандитської навали пітерського комісара Муравйова, опублікувавши працю "Художественные скарбы Киева, пострадавшие в 1918 г."

Українські дослідники — відомі вчені В. Рубан, С. Білоконь, О. Кашуба-Вольвач — зробили вагомий внесок у висвітлення перших кроків діяльності Української академії мистецтва, так само, як їхній попередник, племінник В. Кричевського — В. Павловський, який впродовж усього свого життя збирав матеріали про історію першого українського національного мистецького закладу, мріючи написати працю про Українську академію мистецтва [1]. У своїх численних рукописного характеру розвідках В. Павловський розповідав про формування ідеї створення національної вищої мистецької школи, про місце розташування академії мистецтв спершу у приміщенні Центральної Ради, до січня 1918 року, а далі в будинку гімназії, спорудженому Терещенками на Великій Підвальній. Він детально, крок за кроком, через листування з очевидцями, через анкетні опитування, вчитуючись у різні документи, вивчав шлях, який за жахливих умов проходила своє становлення академія. Одразу після виникнення академії постало питання про бібліотеку і музей, що на перших порах за діяльної участі Федора Ернста як першого керівника академічної галереї і завідувача бібліотеки поповнювалися в найрізноманітніший спосіб — з подарунків засновників академії та її прихильників, через національно свідомі меценатські кола та з реквізованих маєтків можновладних людей та їхніх спадкоємців. Не скупилися з щедрими дарами й самі засновники академії, а також офіційні кола на чолі з М. Грушевським, І. Стешенком, П. Холодним.

Важливими з огляду вивчення історії нашого мистецького закладу є будь-які фактологічні матеріали, документи, що проливають світло на його розвиток. Під цим кутом зору викликає зацікавлення віднайдена 20 червня 1994 року істориком Я. Федоруком заява до Української академії мистецтва від професорів Г. Нарбута і М. Бойчука. Лист-заяву датовано так: “Академія Мистецтва. Одержано 24/11 (за старим стилем — *О.Ф.*) 1919 р.”. Далі наводимо текст документа:

З а я в а

5 грудня 1919 року сповнилося два роки офіціального існування Української Академії Мистецтва. Не нам, звичайно, бути суддями діяльності Академії, та й два роки існування її — занадто малий строк, щоб на підставі того, що зроблено Академією за цей час, робити які-небудь загальні висновки. Але ж все ж таки нам хочеться поділитися з товаришами-професорами власними думками з приводу цього ювілею і зробити деякі пропозиції.

На нашу думку, за два роки своєї діяльності Академія, не вважаючи на надзвичайно тяжкі й всім відомі обставини сучасного життя, зробилася осередком української культури. І хоча склад студентів змінювався кілька разів і небагато є студентів, які без перерви працюють в Академії, можна сказати з певністю, що Академія гуртує біля себе молоді українські художні сили. В цьому безумовно полягає велике значення Академії, як нового культурного українського центру. Таке наше враження, й ми гадаємо, що воно справедливе. Отже нам здається, що в наш час, коли все руйнується і не

може не руйнуватись, особливо треба зміцнити Академію в цьому відношенню. Нехай вона й надалі зберігає такий характер, нехай це значіння Академії зростає. Ми певні у тому, що Академія може ще більше набути значіння українського культурного осередку, коли прийняти такі наші пропозиції:

1. Заснувати в Академії, в додаток до існуючих вже бібліотеки і картинної галереї, музей української старовини. Цей музей матиме велике художньо-виховне значіння для студентів, які, дивлячись на старовинні українські речі, будуть знайомитись з старовинними традиціями в українському мистецтві й їх перенимати. Речі ці (килими, портрети, шкло, дерево, ікони й т.п.) треба розвісити й розставити по майстернях, щоб вони завжди були приступні для огляду і своїм ансамблем складали обстановку, серед якої працювали б студенти.

2. Побільшити кількість лекцій в Академії для студентів, запросивши В.Л. Модзалевського для викладів про українське шкло й український портрет.

3. Встановити більш тісний зв'язок з секцією історії мистецтва Українського Наукового Товариства, де робляться доклади по ріжним питанням історії українського мистецтва. Може можна б було робити засідання секції в будинку Академії, або вжити заходів, щоб студенти Академії були б присутніми на засіданнях секції. Взагалі хотілося б аби між Академією і секцією був встановлений тісний зв'язок.

Подаючи ці думки на розгляд Ради Академії, висловлюємо бажання, щоб вони були розглянені в найкоротшому часі й гадаємо, що здійснення наших пропозицій буде корисним для розвитку української культури, в яку входить і українське мистецтво, що має в Академії найвищу для себе школу. Нехай же ця школа буде збудована на грунті стародавніх рідних традицій.

Професор Георгій Нарбут (підпис)
Михайло Бойчук (підпис)

З оригіналом згідно. Діловод

З наведеної заяви двох професорів Г. Нарбута і М. Бойчука[2], яку вони, вочевидь, передали В. Модзалевському (бо Фонд 12 в Інституті рукопису ЦНБ НАНУ є фондом В.Модзалевського), ясно простежується важлива думка, що студентам потрібні для навчання музейні зібрання, які необхідно помістити у майстернях з навчальною метою. За великим рахунком, професори дбали про українську культуру, відстоювали ідеали її розвитку "на ґрунті стародавніх рідних традицій".

Зішлемося іще на одне джерело — "Історію України, 1917–1923" Дмитра Дорошенка. Її перший том побачив світ в Ужгороді 1932 року. На стор. 400 автор передруковує з "Вісника Генерального Секретаріату УНР — ч. 6" абзаци про відкриття у Києві Української Академії мистецтва, де з-поміж інших фактів сказано, що "18 грудня (за старим стилем, за новим — 31 грудня — О.Ф.) Центральна Рада ухвалила закон про Українську Академію мистецтва, який робив її державною установою, установляв її річний бюджет в 97000 крб., надавав їй право діставати з

закордону книжки, картини і всякі матеріали без оплати мита і діставати по одному примірникові всіх друкованих на Україні видань з обсягу мистецтва" [3]. Інша річ, чи далі, в майбутньому виконувалося це рішення про фінансування.

Трагічними для новоствореної академії були перші місяці 1919 року, коли тимчасовим головою Комітету образотворчих мистецтв стала випадкова, не пов'язана з мистецтвом людина — М. Дадикін. За спогадами В. Павловського, цей Дадикін "запропонував Нарбутові, щоб Рада Академії обрала на професора скульптури якогось його приятеля, вимагаючи відповіді в 24 години (до 3 години наступного дня). Коли Нарбут відкинув цю вимогу, Дадикін наказав Академії звільнити приміщення школи Терещенка. Майно з майстерень, меблі, картини, бібліотеку скинули на горище, а приміщення замкнули. Завдяки вжитим заходам через 3 тижні (22.04) Наркомос звільнив Дадикіна. На його місце прийшов Хейфец, потім Б. Вольський, які співчували Академії. Відоме розпорядження № 425 М. Дадикіна, писане російською мовою від 12.04.1919 р. "О реорганизации всех художественных учреждений", де йдеться: "В целях информации о художественной жизни и содействия ее развитию предписывается всем художественным учреждениям, организациям, союзам, художественным школам, студиям (живопись, графика, скульптура, архитектура и промышленное искусство) на территории зарегистрироваться в трехдневный срок — для Киева и в семидневный — для всех остальных городов во Всеукраинском комитете изобразительных искусств, бульвар им. Шевченко, № 7, кв. 14".

Нелегкими були часи академії і за денікінців, коли вона одержала офіційну назву "Академия художеств вь Кіеве по распоряжению начальника управления народным просвещением при главнокомандующем вооруженными силами на юге России". У своїх нотатках В. Павловський фіксує: "Помешкання не було. Грошей не було. Купили у власника будинку Балясного на Георгіївському провулку, 11, дві квартири, де вони жили з Модзалевським, туди перебралися майстерні, музей, організований Ернстом, бібліотека; в частині кімнат, де жив Нарбут, влаштували приймальню, майстерню графіки. Будинок був давно не ремонтований, дах і стелю під дахом прикривали диктами, щоб не так протікало восени через дощі, в кімнатах відділяли від проходу фанерою, на яку навішано було картини".

В архіві зберігається запитальник В. Павловського до художника В. Кивелюка про історію формування Української академії мистецтва, де в пункті 3 стоять питання: "Хто був в адміністративнім складі Академії? Хто і коли був завідувачем бібліотеки, зав. музею, керівником канцелярії і тому под.?".

У своїй відповіді В.Кивелюк інформує, що поступив до академії у 1920 році і в цей час "секретарем — отже й адміністратором в одній особі (бо Академія не одержувала ніяких дотацій) — був Мелетій Кичура. Правник (юрист) і поет з Галичини, розстріляний більшовиками як письменник.

Бібліотекарем навіть досить можливо вивінованої бібліотеки був археолог (!) Федір Ернст, страчений разом із Макаренком за позитивну оцінку по-вандальськи знищеного Михайлівського монастира". І про самий музей спогади того ж таки В. Кивелюка "Про організацію музею в Академії нічого не можу сказати. Від учнів забірано деякі їх рисунки, одначе чи попали вони у якусь папку-обкладинку для збереження їх, мені нічого не відомо... Музей, як відомо, був, але часи, як бачимо, були абсолютно несприятливі для нормальної праці: під кінець 1920 — на 21 Академію перенесено з Нарбута хати на Бульварно-Кудрявську до давньої "Художньої Школи" при Львівському (Сінному) базарі. Для опалу її зібрались студенти і виїхали в Дарницькі ліси заготовити дрова. Сказано, зроблено ще за літа, та зимою денікінці все загорнули для топки залізничних паровозів — і Академія була неопалена, а тим самим і ніякої праці не було" [4].

Слід мати на увазі, що готуючи видання "Український музей" (1927) як "Історію й еволюцію музейної справи в Україні за 100 років — 1825–1925", Ф. Ернст запланував відповідну структуру книги: музеї всеукраїнського значення й музеї місцевого значення. У першому розділі серед музеїв Києва значилися такі музейні заклади, як Всеукраїнський історичний музей, Музей ім. Ханенків, Музей Лаври, Картинна галерея, колишній Археологічний музей університету, Етнографічний музей ім. Вовка, Кабінет мистецтв ВУАН і Музей діячів, Музей художнього інституту та ряд інших [5]. Отже, Музей художнього інституту Ф. Ернст відносив у 1927 році до музеїв всеукраїнського значення, при тім структуруючи видання, у змісті "Музеї України", відводив для тексту про музей художнього інституту 1,6 стор. (така сама кількість, як для Білоцерківського окружного музею чи Коростенського музею краєзнавства, або Херсонського, Лебединського музеїв та ряду інших) [6].

Попри часто-густо несприятливі, прикрі історичні обставини і анормальні умови розвитку мистецького закладу, ідея формування музейної та бібліотечної збірок живила свідомість професорсько-викладацького складу та студентства київської національної вищої мистецької школи, стимулювала увагу мистецької спільноти до цієї проблеми і сприяла збільшенню музейних експонатів. З року в рік поповнювався мистецький музей академії. Виставки професорів, студентів, які організовуються в залах музею, передбачають і програмують нові якісні поповнення колекції. Професори, викладачі, аспіранти, студенти, дипломники впродовж десятиріч опікуються музеєм академії, власними творами примножують його зібрання.

Академічна мистецька збірка стала свого роду лабораторією, де художники мають змогу вивчати "письмо", стилістику своїх старших колег з попередніх генерацій, а мистецтвознавці на основі фондового матеріалу — досліджувати методику, характер мистецької освіти у різні періоди існування навчального закладу. Надзвичайно важливою є експозиційна діяльність кафедри живопису, яка на основі академічної музейної збірки

формує виставкову діяльність академії, знайомлячи і студентів, і педагогів з безцінними надбаннями, що зберігаються у фондах.

Традиційно корисною і перспективною є співпраця НАОМА з Національним художнім музеєм України. З одного боку, студенти академії охоче вивчають унікальні скарби музею, з року в рік проходять у його залах і фондах навчальні практики, роблять копії класичних творів, вивчають історію українського мистецтва, з іншого — методична допомога музейних працівників, зокрема директора НХМУ Анатолія Мельника, сприяє активізації виставкового життя в академії. Пам'ятним залишається урочисте відзначення кафедрою живопису і Національним художнім музеєм України 130-річчя від дня народження Федора Кричевського (2009), зокрема неординарні виставки в самій академії, де, окрім робіт учнів митця, експонувалися й твори його самого, надані НХМУ в експозицію. Окрім академічної музейної зали, для цієї події були використані зали Національної спілки художників України, Національного художнього музею України, а також проведено "круглий стіл", що його організували самі студенти. Усе це красномовно засвідчило важливість мистецько-освітнього заходу, який відбувся тому, що в НАОМА є своя навчальна музейна міцна основа, що класичні традиції, закладені фундаторами, через багато десятиліть не втратили своєї актуальності, і що співпраця НАОМА і НХМУ — це теж надійна традиція, яка є корисною для двох провідних в Україні культурно-мистецьких інституцій.

Пам'ятними для всіх, кому дорога історія НАОМА, є виставки, що відбувалися в музейних академічних стінах, нагадуючи кожному, що дух педагогів-класиків українського мистецтва присутній у поточному навчальному і творчо-малярському процесі. Згадуємо ті виставки, і кожна з них незабутня, бо кожна несе професійні знання від учителя до учня. Перелічуємо з хвилюванням виставки творів П. Волокидіна, А. Пламеницького, К. Трохименка, О. Шовкуненка, Т. Яблонської, В. Чеканюка, С. Григор'єва, О. Лопухова...

Пам'ятним для всіх є уявлення, розуміння, переконання: національна мистецька школа, національна мистецька освіта — це і є Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури із золотими сторінками її історії. Кожна з них — незабутня віха, що знаменує наші найвищі здобутки і, можливо, найвищі цінності, які знаходять своє віддзеркалення в академічній малярській збірці, котра по-справжньому є нашою гордістю і нашою славою, що мобілізує увагу до минулого, через яке кожен з нас скеровує свій погляд у день завтрашній.

1. *Рубан-Кравченко В.* Василь Кричевський: Кричевські і українська культура XX століття. — К.: Криниця, 2004. — 702 с.; *Павловський В.* Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість. — Нью-Йорк: УВАН, 1974. — 222 с., іл.; *Білокінь С.* В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. — К., 2006. — 355 с.
2. *ЦНБ* НАН України ім. Вернадського. Інститут рукопису. — Ф. 12. — № 684.
3. *Дорошенко Д.* Історія України: 1917–1923. — Т. 1: Доба Центральної Ради. — Ужгород, 1932. — 400 с.

4. *Архів* УВАН у Нью-Йорку. — Фонд 95.
5. *Український* музей: Збірник 1 / Репринтне перевидання 1927 року; Голова редакційної ради С. Кролевець; вступ. стаття С. Білоконя. — К.: Фенікс, 2008. — С. 13.
6. *Український* музей... — Там само.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА — ВАЖНЫЙ ФАКТОР УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

Александр Федорук

Аннотация. В публикации освещается история формирования и практического использования академического собрание произведений изобразительного искусства.

Ключевые слова: фонды, собрание произведений изобразительного искусства, учебный процесс.

ACADEMIC COLLECTION OF WORKS OF FINE ARTS AS AN IMPORTANT FACTOR OF THE PROCESS OF STUDYING

Oleksandr Fedoruk

Annotation. The publication covers the history of formation and practical usage of the academic collection of works of fine arts.

Keywords: funds, collection of works of fine arts, process of studying.

УДК 75.03(477)“19/20”

Остап Ковальчук
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри живопису та композиції НАОМА

Українська академічна художня школа другої половини XX — початку XXI ст.

(На прикладі живописного факультету НАОМА)

Анотація. У статті розглянуто стан вивчення української академічної художньої освіти другої половини XX — початку XXI ст. Обґрунтовано хронологію етапів розвитку художньої академічної освіти.

Ключові слова: мистецька школа, образотворче мистецтво, академічний живопис, педагогіка.

Специфіка мистецької освіти, порівняно з освітою природничою чи технічною, полягає у тому, що опрацювання всього загалу педагогічних методів, вироблених цивілізацією, має дати позитивний результат. Адже у

певних аспектах мистецької культури повернення до віддалених у часі навіть на багато століть методик може бути вельми позитивним чинником. Дослідження педагогічного досвіду вітчизняної школи живопису повинне стати не тільки завданням мистецтвознавчої науки, а й надбанням сучасної художньої освіти, оскільки масив методик викладання фахових дисциплін, багатовіковий досвід необхідні для формування повноцінної національної педагогічної системи виховання художників.

Об'єктом для дослідження автором пропонованої статті обрано живописний факультет Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Аналізуючи перетворення, що відбувалися у навчальному процесі, ми прагнули віднайти об'єктивні критерії щодо оцінки тих чи інших змін у художній педагогіці з метою використання історичного досвіду при формуванні майбутніх педагогічних концепцій вітчизняної мистецької освіти.

Мета дослідження — визначити основні періоди розвитку української живописної школи протягом 1945–2010 років. Обсяг статті, зрозуміло, не дозволяє подати докладний аналіз фактичного матеріалу, пов'язаного з означеною темою. Проте спробуємо наблизитися до уточнення хронології окремих етапів, що вплинули на формування вітчизняної мистецької освіти і художньої школи — зокрема.

Розглянемо джерельну базу дослідження. Коротко зупинимося на публікаціях, присвячених історії НАОМА, починаючи від часу заснування до 1945 року. Бібліографічні матеріали, що висвітлюють розвиток української академічної живописної школи з 1917 по 1941 рік, проаналізовано у дисертаційному дослідженні автора цієї статті [1]. Діяльність навчального закладу під час війни простежена у статті М. Шалімової-Пузиркової "Київський художній інститут в евакуації" [2].

Повоєнний етап розвитку художньої освіти, не зважаючи на тривалий відрізок часу, на який він припадає, характеризується стабільністю принципів вітчизняної освіти упродовж кількох десятиліть — за загальною схемою у руслі соціалістичного реалізму. Основні його віхи висвітлені у літературі, присвяченій історії навчального закладу. Так, радянський період охарактеризовано у публікаціях М. Криволапова [3], Л. Прибєги [4], А. Чебикіна [5].

Біографічні відомості про окремих художників-педагогів, які викладали у повоєнний час, подано у книзі Р. Шмагала "Словник митців-педагогів України та з України у світі"[6] та у його монографії "Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції"[7]. Документальні відомості про більшість викладачів НАОМА, що працювали з 1917 до 2007 року, містяться у виданні "Українська академія мистецтва: Професори НАОМА (1917–2007)"[8].

Творчість корифеїв вітчизняної художньої школи певною мірою висвітлена у ряді наукових публікацій та в мемуарах сучасників. Однак їхня педагогічна діяльність ще не отримала належного наукового дослідження. Спостерігається диспропорція в обсязі матеріалів, що сто-

суються окремих періодів повоєнної вітчизняної художньої педагогіки. Якщо відомості про педагогічну діяльність таких живописців-педагогів, як О. Шовкуненко, К.Трохименко, подано у виданнях другої половини XX ст. [9] та в наукових публікаціях автора цієї статті [10], то педагогічні концепції художників, які працювали дещо пізніше, недостатньо висвітлені у мистецтвознавчій літературі. Наприклад, викладацька діяльність таких знакових постатей вітчизняної художньої школи, як О. Лопухов, В. Пузирков, В. Шаталін, В. Чеканюк, Т. Яблонська досі не отримала належної наукової оцінки.

Період, який почався зі здобуття Україною незалежності, потребує ґрунтовного наукового аналізу. У матеріалах, що стосуються художньої освіти, лише вибірково показано певні тенденції у педагогічній практиці окремих художників. На сьогодні відсутні теоретично обґрунтовані та підкріплені фактичним матеріалом дослідження, у яких були б розглянуті загальні аспекти художньої освіти двох останніх десятиліть. Порівняно з періодом 20-х років XX ст., коли питання художньої освіти були в центрі громадської думки та досить активно висвітлювалися як у спеціальній літературі, так і в популярних періодичних виданнях, нині ці проблеми дуже рідко обговорюються у періодиці, залишаючись прерогативою фахівців. Зауважимо, що переважна більшість матеріалів має методичний характер. Дослідницьких мистецтвознавчих розвідок обмаль. Отже, бібліографія останнього періоду обмежується здебільшого фаховими науково-методичними виданнями.

Подібні тенденції характерні і для відображення явищ художнього життя, зокрема образотворчого мистецтва. На відміну від радянських часів, коли мистецька критика регулярно висвітлювала питання образотворчого мистецтва у пресі, впродовж двох останніх десятиліть проблемами художньої критики мистецтвознавці майже не цікавляться. У наукових публікаціях останніх років ще можна знайти оцінки тих чи інших мистецьких явищ та аналізи процесів, що відбуваються в культурному житті. Критичні ж матеріали просто зникли зі сторінок періодичних видань. Це сталося, напевне, через переорієнтацію мистецтвознавців у новій соціальній структурі. Матеріали, які висвітлюють сучасне культурне життя, мають описовий, а не критичний характер, що, безумовно, ускладнює об’єктивне розуміння сприйняття суспільством тих чи інших процесів.

Вивчення особливостей сучасної художньої педагогіки за матеріалами науково-методичних праць, що вийшли упродовж двох останніх десятиліть, виявляє певні невідповідності між теоретичними концепціями та практичними методами, які використовуються сучасними художниками-педагогами. Постулати і критерії класичної академічної художньої школи, що наводяться у більшості посібників та підручників, насправді не мають адекватного сприйняття серед студентів та й, зрештою, частини педагогів. Отже, насамперед варто аналізувати конкретні роботи — академічні постановки та курсові і дипломні композиційні завдання.

Як видно з огляду бібліографічних джерел, за останні десятиліття дослідженню культурного життя і зокрема художньої освіти радянського періоду не приділялося значної уваги. Мистецтвознавці зосередили увагу на окремих творчих особистостях та угрупуваннях зазначеного періоду. Акцент переважно ставиться на тих сторонах художнього життя, що не мали достатнього висвітлення у попередні періоди радянської історії. Загальної ж картини розвитку художньої педагогіки на сьогодні не маємо. Загалом у роки незалежності питання історії вітчизняної мистецької освіти викликають зацікавлення фахівців. Проте оцінки радянського періоду, як правило, зводяться до декларативних, нерідко полярних за змістом висновків. З одного боку, період радянської історії образотворчого мистецтва, зокрема повоєнний, позиціонується як "соцреалістичний" із відверто негативним змістом, що виключає точніші та об'єктивніші оцінки. З іншого боку, висловлювалася думка, що саме з початку 1990-х почався тотальний розвал педагогічної системи мистецької освіти, котра у радянські часи досягнула апогею свого розвитку. Отже, означений темою нашої розвідки період потребує подальшого ретельного вивчення та висвітлення у науковій літературі, тобто розгляду проблем новітньої історії вітчизняного образотворчого мистецтва послідовно та неупереджено.

Підсумовуючи аналіз бібліографічної бази, можемо дійти висновку, що перед вітчизняним мистецтвознавством постає завдання поглибленого опрацювання історії художньої педагогіки другої половини XX — початку XXI ст. з метою вироблення цілісної концепції розвитку національної академічної художньої школи.

Спробуємо визначити хронологічні етапи історії вітчизняної академічної художньої освіти упродовж 1945–2010 рр. Оскільки в СРСР тоталітарна державна ідеологія контролювала всі суспільні сфери, саме політичні процеси визначали особливості розвитку культури і художнього життя. Такі аспекти, як науково-технічний прогрес, соціально-економічна ситуація, особистісний фактор мали другорядне значення. Лише в період незалежності паралельно з політичними чинниками набирають ваги соціально-економічні аспекти.

Творчо-педагогічний колектив повоєнного періоду в Київському художньому інституті був сформований ще до війни і складався з художників, що дотримувалися виключно методів класичної академічної освіти. Частина з них належала до вихованців ще старих, дореволюційних шкіл (у переважній більшості Петербурзької академії). Молодша ж генерація — їхні учні, які були випускниками художніх шкіл Києва, Харкова та Одеси, принципово не відрізнялися від своїх учителів науково-теоретичними педагогічними концепціями. Тоді між учителями та їхніми учнями не могло бути такої дискусії і таких ідеологічних відмінностей, як, скажімо, у 1920-ті роки між прибічниками різних мистецьких течій. Модель тоталітарної ідеології не передбачала якихось дискусійних акцій — всі творчі процеси у країні мали відбуватися за єдиним офіційно визначеним курсом.

Період, що почався 1945 року, мав логічне завершення 1953 року — зі смертю Сталіна. Промовистим фактом є те, що, наприклад, у книзі обліку дипломних робіт студентів, розпочатій 1945 року, після 1953 року записи ведуться з нового аркуша. Така, на перший погляд, малозначуща деталь засвідчує, що суспільна оцінка періоду сталінізму вже тоді відокремила ці роки від наступних. Проте основи педагогічної концепції не зазнали суттєвих змін до кінця 50-х років.

Кардинальні зміни у мистецькій освіті відбулися у 1960-ті роки. Основним чинником змін у культурних процесах країни та художній освіті зокрема стала так звана політична "відлига". Слід зауважити, що у такій консервативній галузі, як академічна освіта, процеси демократизації суспільства не змогли за короткий відрізок часу набрати достатньої сили. Проте відбулися відчутні зрушення, пов'язані здебільшого не зі зміною основоположних принципів реалістичного мистецтва і класичних педагогічних методів, а зі стилістикою художньої мови. Порівняльний аналіз академічних завдань 1960-х років засвідчує їхній разючий контраст із роботами, створеними у попередній період. І в сміливих колористичних сполученнях, і в особливому лаконізмі виражальних засобів, і в оригінальних динамічних композиційних вирішеннях чітко простежуються тенденції зародження нової стилістики художньої мови. Яскравим прикладом цього можуть слугувати академічні роботи таких живописців, як О. Баумейстер, М. Вайнштейн, В. Гурін, А. Лимарєв.

З настанням періоду так званого розвиненого соціалізму починається новий етап в історії художньої академічної школи. Стабільність, що характеризувала основні соціальні процеси 1970–1980-х років, визначала також і стан художньої освіти. І хоча стилістичні пошуки, розпочаті у 1960-ті роки, продовжувалися на новому етапі, вони вже не могли сягнути такої вражаючої образності та новизни. Застійні процеси, що наростали в суспільстві, стали визначальними і для художнього життя.

Навчально-творчі майстерні функціонували по кілька десятиліть під орудою незмінних керівників. До речі, і за часів незалежної України ці професори керували майстернями, щоправда їхня педагогічна концепція зазнала певних змін. Природно, що протягом останніх років спостерігалася тенденція зменшення впливу вищезгаданих керівників майстерень на загальний розвиток педагогічних концепцій у вітчизняній освіті.

Перебудова — короткий, проте цікавий з точки зору мистецтвознавчої науки історичний відрізок. Насичений неординарними культурними та соціально-політичними подіями, він становить неабиякий інтерес для досліджень, оскільки став переломним у всіх без винятку аспектах культурного життя країни. Саме у роки перебудови започаткувалися процеси, що згодом призвели до змін у методичних підходах, тематичній та ідейній спрямованості мистецької освіти. Однак матеріалістичний світогляд, еволюційне розуміння розвитку образотворчого мистецтва з

позицій марксизму, що були притаманні переважній більшості педагогів і студентів, звичайно ж, не сприяли швидкій перебудові концептуальних засад художньої освіти.

Зі здобуттям Україною самостійності перед національною художньою школою постали нові проблеми, пов'язані з визначенням напрямків розвитку. Два десятиліття існування незалежної держави з позицій мистецтвознавчої науки є суттєвим періодом. Природно, постає питання про доцільність проведення паралелей із початком XX ст., зокрема з утвердженням національної художньої школи, що відбувалося у період визвольних змагань. Аналізуючи нинішній період, варто порівнювати його з аналогічним за соціально-політичним значенням періодом 20-х років минулого століття, коли нова радянська держава розбудовувала ідеологію та економіку, визначала шляхи розвитку культури та художньої освіти. Порівняння цих періодів має більш чітко виявити особливості становлення національної художньої школи 90-х років XX ст. Основна відмінність їх полягає у тому, що кадровий склад викладачів 1990-х не зазнав кардинальних змін, на відміну від періодів першої половини XX ст., коли була заснована Українська академія мистецтва (1917), а в 20—30-ті роки здійснювалися реорганізації цього навчального закладу з відчутними змінами у викладацькому, а також студентському складі.

На живописному факультеті академії 1993 року за ініціативи ректора А. Чебикіна, з урахуванням історичного досвіду УАМ, було створено кілька нових індивідуальних творчих майстерень. Так, до вже існуючих майстерень під керівництвом О. Лопухова, В. Пузиркова, В. Шаталіна та В. Чеканюка додалися майстерні В. Гуріна, Ф. Гуменюка, М. Гуйди, В. Забашти, М. Стороженка із чіткішою жанровою спеціалізацією. Майстерні набули більш чіткої жанрової спеціалізації. Зокрема, майстерні під керівництвом М. Стороженка було надано спеціалізацію храмової культури. Звісно, існування такої майстерні у радянські часи було б неможливе з погляду ідеології. Нагадаємо, що майстерня сакрального мистецтва під керівництвом М. Бойчука працювала лише упродовж короткого часу від початку створення УАМ — з приходом радянської влади вивчення храмового живопису було вилучене з навчальних програм, а спеціалізацію майстерні змінено.

Жанрова спрямованість майстерень існувала у різні періоди історії навчального закладу. Так, 1917 року було засновано майстерні пейзажного живопису під керівництвом М. Бурачека, А. Маневича. 1920 року їх закрили, оскільки в процесі будівництва радянської держави соціальне замовлення на пейзажний жанр було зведено до мінімуму. Згодом, у післявоєнний період — з 1948 до 1959 року — функціонувала пейзажна майстерня під керівництвом І. Штільмана. 1993 року відкрито пейзажну майстерню В. Забашти.

Особливо складна історія розвитку київської школи монументального живопису радянського періоду [11]. Нагадаємо: відділення монументального живопису було ліквідоване 1934 року під час реорганізації навчаль-

ного закладу і відроджене лише у повоєнний час. Недовгий період роботи майстерні під керівництвом А. Петрицького з 1946 по 1950 рік дав вагомі результати. Майже всі випускники здійснили значний внесок у розвиток українського образотворчого мистецтва, проте більшість із них займалася переважно станковим малярством. Згодом, у 1967 — 1972 рр. майстернею монументального живопису керувала Т. Яблонська, педагогічна діяльність якої мала досить суперечливі оцінки з боку колег-педагогів, зокрема прибічників класичної академічної школи. Дещо іншу педагогічну лінію проводив В. Чеканюк, котрий змінив Т. Яблонську на посаді керівника майстерні. На сьогодні, коли Т. Яблонська посіла заслужене місце серед корифеїв вітчизняного образотворчого мистецтва, актуальність вивчення її педагогічної методики незаперечна.

Повертаючись до проблеми визначення хронології періодів історії вітчизняної живописної школи, вважаємо, що виокремлення межі з початку XXI ст. буде дещо штучним. Адже процеси, що розвивалися у першому десятилітті нинішнього століття, по суті були логічним продовженням тих, які розпочалися ще в часи перебудови. Безсумнівно, цей період в результаті майбутніх досліджень буде доцільно поділити на певні відрізки для оптимальнішого виявлення основних тенденцій, що були характерні у ті чи інші роки. На нашу думку, доцільно шукати межу між умовними періодами, провівши паралелі із соціальною еволюцією країни. Проте слід зазначити, що оскільки соціальні та культурні зміни, в тому числі й у сфері художньої освіти, відбувалися поетапно, це є досить непростим завданням.

По-перше, треба проаналізувати зміни в художньому житті у зв'язку з посиленням ролі нових ринкових відносин. Закономірно, що вони кардинально вплинули і на роль художника, педагога, зрештою й студента у соціумі, що зумовило також еволюційні зміни у художній освіті. Зміну ситуації на факультеті можна значною мірою пов'язати з відходом педагогів старшої генерації, зокрема професорів В. Пузиркова, В. Чеканюка В. Шаталіна та останнього представника класичної реалістичної школи О. Лопухова, котрі керували майстернями ще з радянського періоду. Враховуючи, що суб'єктивний особистісний фактор в історії мистецтва і художньої педагогіки зокрема відіграє суттєву роль, такий хронологічний розподіл, на нашу думку, може бути правомірним.

Проте слід зазначити, що в цілому нинішня зміна педагогічних методів та принципових положень у художній освіті, на відміну від 20-х років XX ст., мала не революційний, а еволюційний характер. Нагадаємо, що реформи художньої освіти радянського періоду були пов'язані передусім із зовнішніми чинниками загальнодержавного масштабу. Натомість в останні десятиліття полеміка між новими методами та консервативними традиціями не виходила за рамки професійного кола художників-педагогів. Звісно, тенденції в еволюції художньої педагогіки також були продиктовані загальнодержавними процесами, проте їхній вплив не був настільки вагомим, як у роки тоталітаризму.

У зв'язку з демократизацією суспільства значно посилилась роль особистісних факторів у формуванні педагогічних методик та загального курсу навчального закладу. Однак роль творчих особистостей викладачів та мистецьких напрямків, яких дотримуються художники-педагоги у формуванні тенденцій художньої освіти, могла би бути вагомішою. Проте в останні десятиліття, на відміну, наприклад, від періоду заснування УАМ чи наступних етапів становлення вітчизняної художньої школи, роль особистості не мала вирішального значення. Наразі всі педагоги, що практикували у ці десятиліття, були вихованцями однієї системи художньої освіти і здебільшого випускниками одного навчального закладу — НАОМА. Наприклад, якщо взяти педагогічний склад кафедри живопису і композиції за період з 1945 до 2010 року, то, за винятком педагогів старшої генерації, котрі почали працювати ще до війни, більшість становили вихованці НАОМА. Серед десятків художників-педагогів лише одиниці закінчили інші художні виші. Так, А. Петрицький навчався у ВХУТЕМАСі у Москві; Д. Лідер і Ф. Гуменюк здобули освіту в Ленінградському інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І.Ю. Рєпіна, М. Гуйда стажувався в асистентурі того ж інституту; І. Чичкан та О. Івахненко закінчили Харківський художній інститут.

Оскільки педагогічна система вищих навчальних закладів у радянські часи була уніфікованою і повністю підпорядкованою загальнодержавним програмам, стає зрозумілою одностайність педагогічного складу у концептуальних положеннях художньої освіти. Дискусії щодо вибору педагогічної концепції в останні десятиліття не мали тієї гостроти, як, скажімо, у 20-ті й 30-ті роки XX ст.

Питання періодизації історії академічної живописної школи часів незалежної України є досить неврегульованим і складним і, напевне, передчасним. Адже не маємо певних знакових подій, які могли б стати орієнтирами для означення етапів поступу. А штучно визначати етапи розвитку школи, наприклад, за подіями політичного життя країни, не видається доцільним. У зв'язку з тим, що країна дедалі більше віддаляється від моделі тоталітарного суспільства, вплив державних структур на соціально-культурні процеси вже не є таким важливим чинником, як у радянські часи.

Звичайно, на практиці можна було б розподілити періоди за роками роботи керівників творчих майстерень, однак такий принцип поділу буде суто біографічним і не відображатиме загальних процесів мистецького життя. Слід зауважити, що останніми роками педагогічні принципи викладачів певною мірою еволюціонували. Як бачимо, питання визначення етапів розвитку академічної освіти з 1991 до 2010 року є досить проблематичним і непростим.

Аналіз історії вітчизняної художньої освіти другої половини XX — початку XXI ст. дає підстави констатувати, що основа сучасної методичної бази була запроваджена ще внаслідок реформування художньої освіти 1934 року і в подальшому зазнала лише несуттєвих змін. Нагадаємо, що

тоді повернення до академічних класичних методів художньої освіти було певною мірою анахронізмом, оскільки за перші десятиліття XX ст. вітчизняна школа живопису пройшла великий реформаторський шлях і була в авангарді світових культурних процесів. А багаторічна ізоляція, що була характерна для художньої освіти радянського періоду, призвела до того, що саме на теренах пострадянських держав діяли методи, котрі занепали чи взагалі безслідно зникли у західному світі і ніколи не були притаманні країнам, що розвиваються.

Вітчизняна художня освіта — унікальна в загальносвітовому масштабі, а її науково-методична база повинна бути використана з максимальною користю для подальшого розвитку національної культури. Проте штучне консервування вищезгаданих академічних методів не може бути прийнятним у сучасному світі, якому властива динамічна модель розвитку. Сьогодні вельми актуальними є критичні закиди, що навчати живопису так, як у минулому столітті, вже не потрібно. Однак конкретні вимоги мають бути виписані в програмах, які слугують об'єктивною умовою функціонування вищої мистецької освіти. Адже невизначеність завдань і критеріїв оцінки їхнього виконання — прямий шлях до деградації та руйнації педагогічної системи.

Основна проблема сучасної української художньої освіти полягає в суперечності між об'єктивними вимогами сьогодення і консерватизмом академічної школи. Саме неврегульованість і незбалансованість між такими антагоністичними поняттями призводять до того, що упродовж двох останніх десятиліть процеси, які відбуваються у художній школі, мають здебільшого неконтрольований, подекуди стихійний характер.

Отож, період двох останніх десятиліть потребує прискіпливого осмислення з метою розподілу його на певні частини. Нівелювати ж такий розподіл некоректно, адже ми є свідками поступу і відчутних змін у загальнокультурному процесі. Відтак необхідно уточнити ті визначальні фактори та їхні часові рамки, що вплинули на цей процес. Хоча дійти до остаточного висновку в даній статті за браком фактичного й теоретичного матеріалу не вдалося, однак необхідність такого дослідження і його напрямки визначено та окреслено.

1. *Ковальчук О.* Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917-1941 років: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.05 "Образотворче мистецтво" /О. Ковальчук. — К., 2003. — 21 с.
2. *Шалімова-Пузиркова М.* Київський художній інститут в евакуації (1941–1944) / М. Шалімова-Пузиркова // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. — К. — 2007. — Вип. 14. — С. 163–175.
3. *Криволапов М.* З історії вищої художньої освіти в Україні / М. Криволапов // Українська академія мистецтва: історія і сучасність: каталог. — К., 1997. — С. 7–16.
4. *Прибєга Л.* Історія і сьогодення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури // Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури: довідково-інформаційне видання. — К.: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2002. — С. 8–15.

5. *Чебикін А.* Українська академія мистецтв — Київський державний художній інститут / А. Чебикін // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 6. — С. 45–47; *Чебикін А.* Українська академія мистецтва: традиції, сучасність, перспективи / А. Чебикін // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. — К. — 1994. — Вип. 1. — С. 9–15.
6. *Шмагало Р.* Словник митців-педагогів України та з України у світі: 1850–1950 / Р. Шмагало. — Львів, 2002. — 141 с.
7. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. — Львів, 2005. — 526 с.
8. Українська академія мистецтва: професори НАОМА (1917–2007) / Спеціальний випуск [відп. за випуск Л. Прибєга]. — К. — 2008. — 224 с.
9. *Врона І.* К.Д. Трохименко. Нарис про життя та творчість / І. Врона. — К.: Вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 29 с. іл.; О. Шовкуненко та його учні / [Упор. І. Блюміна] — К.: Мистецтво, — 1994. — 168 с.
10. *Ковальчук О.* Видатний майстер пензля і педагог (До 120-річчя від дня народження О.О. Шовкуненка) / О. Ковальчук // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. — К. — 2004. — Вип. 11. — С. 355 — 361.; *Ковальчук О.* Традиції академічної школи і новаторство педагогічних методів К.Д. Трохименка (до 120-річчя від дня народження) / О. Ковальчук // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. — К. — 2005. — Вип. 12. — С. 54–59.
11. *Ковальчук О.* Київський інститут пролетарського мистецтва. 1930–1934 / О. Ковальчук // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Академії мистецтв України. — К. — 2008. — Вип. 9. — С. 27–37; *Ковальчук О.* Про фресковий живопис у Київському художньому інституті / О. Ковальчук // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. — К. — 2009. — Вип. 16. — С. 173–185.

УКРАИНСКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ст.

(На примере живописного факультета НАОМА)

Остап Ковальчук

Аннотация. В статье рассмотрены проблемы изучения украинской школы академического художественного образования второй половины XX — начала XXI вв. Обоснована хронология этапов развития художественного академического образования.

Ключевые слова: художественная школа, изобразительное искусство, академическая живопись, педагогика.

UKRAINIAN ACADEMIC ART SCHOOL IN THE SECOND HALF OF THE XX — BEGINNING OF THE XXI CENTURY

(By example of the department of painting at NAFAA)

Ostap Kovalchuk

Annotation. The article describes the study of Ukrainian school of academic art education in the second half of XX — beginning of the XXI century. For first time the chronology of academic art education is proposed and substantiated.

Keywords: art school, fine arts, academic painting, pedagogics.

УДК 75.021.22:378.147

Анатолій Зорко

в.о. доцента кафедри живопису та композиції НАОМА

Рекомендації щодо виконання ескіза картини на здобуття ступеня бакалавра

Анотація. У статті розглянуто характерні типи композиційної побудови, означено основні етапи виконання живописного ескіза, викладено рекомендації щодо створення композиції ескіза до сюжетної картини.

Ключові слова: композиція, живописний ескіз, контраст, тон.

Живописна бакалаврська робота є завершеним художнім твором, що демонструє набуті студентом навички і знання з методики роботи над картиною за попередні роки навчання. Майбутній художник має виявити не тільки фахове зростання, а й своє світосприйняття, власний світогляд, загальну мистецьку культуру. Адже на розвиток творчої особистості були спрямовані навчальні завдання попередніх фахових курсів, зокрема теоретичні курси з історії мистецтва, якими передбачене освоєння історично складних зразків композиційної побудови картини. Тільки опанувавши надбання визначних митців минулих століть, молодий художник може починати самостійні оригінальні пошуки.

Кожний стильовий напрямок має свою відповідну побудову композиції. Доба Ренесансу виробила врівноважену, симетричну, пропорційно виважену композицію (Леонардо да Вінчі — “Тайна вечеря”). XVII століття дало різні композиційні зразки. Барокова композиція будується переважно по діагоналі, що надає їй експресивного руху, драматизму, яскраво виражених емоцій. Цьому сприяють і патетичні жести та експресивні вирази облич персонажів. Характерним прикладом може слугувати творчість фламандця П.-П. Рубенса, твори якого позначені нестримною живописною стихією (“Воздвиження хреста”, “Полювання на тигрів”).

Для творчості сучасника П.-П. Рубенса француза Н. Пуссена характерний класицистичний напрямок. Композиція будується за чітко вираженою вертикаллю або горизонталлю, застосовуються локальні кольори, в передачі емоцій переважає стриманість та філософський спокій (“Аркадські пастухи”). Такі тенденції зберігаються у творчості неокласицистів початку XIX ст. Яскравий приклад цього становить творчість француза Давида (“Клятва Гораціїв”). Поруч із формальними ознаками (статична врівноважена композиція, в центрі якої червоним акцентом виділено головного героя, перевага лінійного початку, спокійні світло-тіньові контрасти, що передають скульптурну пластичність зображених постатей, емоційна стриманість) декларується і головна ідейна сутність класицизму — перевага громадянських інтересів над особистими.

На початку XIX ст. як реакція на раціоналізм естетики класицизму виникає романтизм. Композиція романтичної картини діаметрально протилежна класицистичній. У ній немає одного головного героя, бурхливий розвиток подій передається натовпом. Художники звертаються до трагічних або кульмінаційних подій в історії людства. Так, К. Брюллов у картині "Останній день Помпеїв" відобразив трагедію загибелі міста під час виверження Везувію, але на першому плані відобразив красу і відданість взаємовідносин людей перед обличчям смерті. Картина О. Іванова "Явлення Христа народу" — романтична сприйняттям пришестя Христа як духовного та морального відродження людства, устремлінням до досконалості, очікуванням нездійсненного.

Таким чином, на підставі викладеного можна стверджувати, що композиція відіграє провідну роль у розкритті змістовного навантаження сюжету.

Композиція (лат. *compositio* — складання, упорядкування) — це розміщення образотворчих форм у єдності зі змістом. Їй у навчальному процесі академії приділяється неабияка увага. Навчити умінню впевнено компонувати та знаходити якнайвірніше рішення — на це спрямована робота педагогів з першого курсу навчання. Начерки, малюнки, етюди, виконані студентами під час літньої практики, відіграють значну роль у виборі тем для написання "малої" картини.

Життєві враження, почуття, думки студента переростають у творчі задуми. Але потрібна копітка, постійна праця, аби його задум перетворився у високохудожній твір. І в цьому процесі значну роль відіграє робота над ескізом майбутньої композиції. В уяві художника виникають нові образи, нові варіанти. Всі вони обов'язково повинні бути опрацьовані. Іноді для остаточного вибору художникові доводиться робити десятки ескізів, щоб віднайти найвиразнішу композиційну побудову для передачі головної ідеї сюжету.

Ескіз є живописним проектом, зменшеним у декілька разів, який вирішується в основних колірних співвідношеннях. І вже у таких узагальнених формах повинен чітко прочитуватись основний художній задум.

Перші ескізи доцільно робити невеликого розміру — чим більший ескіз, тим більше часу потрібно для його виконання, а це може призвести до того, що робота вийде "в'ялою". Також на цьому етапі не потрібно приділяти надмірну увагу розробці деталей, важливіше — визначитись з необхідним колористичним вирішенням. Основними правилами роботи над завершальним ескізом є [1]:

1) вибір сюжету за темою майбутньої композиції. Розглядання й зарисовки конкретних натурних об'єктів і персонажів, які передбачається використати в подальшій роботі;

2) виконання начерків з уяви або з пам'яті;

3) виконання ескізів-варіантів на основі попередніх начерків-ескізів з метою віднайдення найбільш відповідного задуманій темі. Визначення формату ескіза;

4) визначення головних і другорядних елементів у композиції. Віднайдення композиційного центру, висоти горизонту, розміщення персонажів і предметів на картинній площині відповідно до законів лінійної та повітряної перспективи;

5) тонове та колористичне вирішення роботи.

Основною вимогою щодо побудови композиції є забезпечення її цілісності. Видатний російський художник Є.Кибрик зазначав: "Цілісність композиції залежить від зв'язку всіх її елементів між собою, причому ці зв'язки мають визначатись логікою розвитку ідеї, до кінця відчутою та збагненою психологічною взаємодією між героями твору" [2, с. 8].

Вважаються основними три ознаки цілісності композиції: а) неподільність її, коли неможливо щось видалити чи додати, не порушивши гармонійної рівноваги; б) зв'язок та узгодженість усіх елементів, тобто логічність наявності на одній картинній площині певних персонажів та предметів; в) характерність образів.

Таким чином, студент повинен уважно працювати над архітектонікою композиції, з усіх напрацьованих варіантів створити найбільш цілісний, гармонійно врівноважений, логічно взаємопов'язаний у деталях остаточний ескіз [3].

Підсилити емоційний вплив твору можна за рахунок контрастів. Наявність контрастних співставлень — одна зі складових змістовної виразності картини чи ескіза. Є декілька різновидів контрастів, які можна застосувати у творі. За допомогою контрасту світла й тіні, приміром, виділяються головні персонажі, підсилюється драматичне звучання, надається певне змістовне навантаження окремим фрагментам композиції (Рембрандт — "Повернення блудного сина"). Контрасти кольорів застосовують для підсилення звучання колориту (А. Матісс — "Червоні рибки"). Для повнішого розкриття ідеї сюжету дуже важливий психологічний контраст головних героїв (П. Федотов — "Свіжий кавалер").

Важливе значення має підпорядкування всіх засобів побудови композиції ідейному задумові твору. Відомо, що не всі зображені в картині речі водночас потрапляють в оптичне поле зору глядача. Те, що знаходиться у центрі, одразу привертає до себе увагу, на відміну від предметів, розташованих на "периферії" композиції. Тому доцільно найголовніші змістові елементи розміщувати у центрі композиції, підсилюючи їх кольором та світлом. Саме так була вирішена композиція картини І. Рєпіна "Іван Грозний". У центрі полотна два головні персонажі — царсиновбивця та помираючий син. Їхні постаті виділено світлом із загального темного тла, червоний колір плям крові також привертає увагу до їхніх облич.

Нагадаємо основні закономірності композиції. Насамперед автором визначається сюжетно-композиційний центр задуманого твору. Показовою в цьому сенсі є картина Веласкеса "Здача Бреди". На геометричному перетині діагоналей, на тлі світлого багатокутника зображено

темний ключ, який є і композиційним, і змістовим центром картини, кульмінаційним моментом розповіді про історичну подію — здачу голландського міста Бреди іспанцям.

Живопис може відтворити тільки один певний момент. Тому дуже важливо передати рух у часі — що було до того і що буде після. Картина І. Рєпіна "Не чекали" відтворює неочікувану зустріч арештанта із сім'єю. Одна мить відтворена на полотні, а проте глядач може уявити, що відбувалось у кімнаті до цієї миті (мати сиділа у кріслі, дружина грала на фортепіано, діти малювали або ж читали, сидячи за столом) і що відбуватиметься далі.

Для відтворення в одному моменті подій, що відбуваються у певному просторі і часі, велике значення має ритм. В картині О. Дейнеки "Оборона Петрограда" чіткий і бадьорий ритм силуетів бійців, що йдуть на фронт, контрастує з уповільненим ритмом фігур поранених, що рухаються на другому плані в протилежний бік. Надзвичайно лаконічна композиція побудована на двох горизонталях і чітко виявленому ритмі. Саме останній грає визначальну роль у сприйнятті зображеного дійства.

Симетрія в композиції передає відчуття врівноваженості, філософського спокою, гармонії (Н. Пуссен — "Аркадські пастухи"). Асиметрія застосовується для передачі динамічної дії або емоційної внутрішньої напруги (Рембрандт — "Ассур, Асман і Есфірь").

За допомогою масштабності або прийому ізоляції, обособлення можна проакцентувати головні деталі або виділити найголовніші персонажі у багатофігурній композиції. Працюючи над картиною "Явлення Христа народу", О. Іванов дошукувався саме такого вирішення, про що свідчать початкові варіанти ескізів композиції, у яких Христос був зображений в натовпі людей, через що втрачалася його непересічність.

"Творчу композиційну роботу художника над твором, — зазначав Є. Шорохов, — можна поділити на дві стадії: перша — вираження ідейного змісту, загальне трактування живописно-художнього образу конструктивно-пластичними і декоративними засобами, побудовчо, з виявленням сюжетно-композиційного центру; друга — психологічна робота, що поглиблює ідейну, змістову сутність твору за допомогою узагальнення й типізації" [4, с. 25].

Таким чином, у роботі над завершальним ескізом художник повинен враховувати певні композиційні закономірності, дотримуватись основних правил побудови композиції, адже тільки завдяки цьому можна досягти позитивного результату.

1. *Кириченко М.А., Кириченко І.М.* Основи образотворчої грамоти: навч. посібник. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Вища школа, 2002. — 190 с.
2. *Кибрик Е.А.* Общие сведения о композиции. — М.: Юный художник, 2006. — 32 с.
3. *Герчук Ю.Я.* Основы художественной грамоты. Язык и смысл изобразительного искусства. — М.: Учебная литература, 1998. — 204 с.
4. *Шорохов Е.В.* Композиция. — М.: Просвещение, 1986. — 207 с.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ЭСКИЗА КАРТИНЫ НА СОИСКАНИЕ СТЕПЕНИ БАКАЛАВРА

Анатолий Зорко

Аннотация. В статье рассматриваются характерные типы композиционного построения, определены основные етапы выполнения живописного эскиза, приведены рекоментации по созданию композиции эскиза к сюжетной картине.

Ключевые слова: композиция, живописный эскиз, контраст, тон.

RECOMMENDATIONS FOR THE IMPLEMENTATION SKETCH OF THE PICTURE TO OBTAIN BACHELOR DEGREE

Anatoly Zorko

Annotation. The characteristic types of compositional construction are considered, the basic stages of the process of creating pictorial sketch are identified, and practical recommendations on creation final sketch to the pilot picture are given.

Keywords: composition, pictorial sketch, contrast, tone.

УДК 75.047:378.147

Ігор Мельничук

доцент кафедри живопису та композиції НАОМА, заслужений художник України

Проблеми колориту у майстерні пейзажного живопису НАОМА

Анотація. Розглядаються проблеми, що виникають у процесі виконання завдань на освоєння колориту в пейзажній майстерні НАОМА, на підставі комплексного аналізу навчального і творчого доробку її викладачів.

Ключові слова: колорит, температурний режим, тон, контражур.

Імпресіонізм — чисто французьке явище, хоча його попередниками вважаються англійські пейзажисти Д. Констебл та У. Тернер. Незважаючи на свою опозицію академізмові і паризьким Салонам, імпресіоністи були прямими продовжувачами ясного й світлого світосприйняття французького класицизму. Мистецтвознавець М. Алпатов влучно підмітив, що, попри певні недоліки, імпресіоністичний метод — це дуже здорове і радісне явище. Він вважав, що картинами французьких імпресіоністів можна перевіряти людину: хто сприймає їх — той здоровий, хто ні — тому потрібно порадитись з лікарями.

Загалом імпресіоністів об'єднала боротьба з консерватизмом і академізмом у мистецтві. Прагнучи максимально точно виразити свої безпо-

середні враження від речей, імпресіоністи звільнились від традиційних правил, створили новий метод у живопису. Його суть полягала у передачі зовнішнього враження світла, тіні, рефлексів на поверхні предметів роздільними мазками чистих фарб, що розбавляло форму у світло-повітряному середовищі. Імпресіоністський метод став, таким чином, максимальним вираженням принципу живописності.

На картинах імпресіоністів залежно від рефлексів небо може стати зеленим, а трава — синьою. Така відчуженість від зорового сприйняття призводила до подавлення "кольору пам'яті", зв'язку кольору зі звичними предметними асоціаціями, згідно з якими небо завжди синє, а трава зелена. Для художника-імпресіоніста, за його концепцією, важливо не те, що він зображує, а як це робиться. Об'єкт для нього стає лише приводом для вирішення суто живописних, візуальних завдань.

Натуралізм імпресіонізму полягає в тому, що нецікаве, звичайне, прозаїчне перетворюється художником на прекрасне — варто було митцеві лише вловити тонкі нюанси, скажімо, сірого і голубого. Витонченість сприйняття колірних і тональних співвідношень зробило імпресіоністів першовідкривачами японського мистецтва. Для цього знадобилась багатовікова революція французької художньої культури.

Імпресіоністи обновили колорит, відмовились від темних, земляних фарб і накладали на полотно чисті, спектральні кольори, майже не змішуючи їх попередньо на палітрі. Вони вийшли з темних майстерень на пленер. Імпресіонізм це не тільки живопис — це відкриття, це не тільки тимчасова течія, а вічна основа мистецтва.

Проіснувавши лише трохи більше десяти років, цей мистецький напрямок вичерпав свою історію, і кожен з художників пішов своїм особистим шляхом. Таким чином виникло розмаїття різних шкіл та послідовників цього напрямку. Цей рух у мистецтві не давав спокою молодим творцям, особливо тим, що закінчували мистецькі академії. Кожен старався відвідати виставки новітнього спрямування, а, за можливості, отримати уроки цієї школи. Отож погляди на мистецтво змінювались.

Учнями і послідовниками французького імпресіонізму були М. Бурачек — учень А. Матіса та А. Маневич — вихованець Мюнхенської академії мистецтв, яка на той час вважалась одним з провідних навчальних закладів Європи. Згодом М. Бурачек й А. Маневич увійшли до групи засновників та професорів Української академії мистецтва.

М. Бурачек навчався і в Краківській академії мистецтв у відомого польського пейзажиста Я. Станіславського, який любив природу України, розкривав її красу і навчав інших відтворювати її як серйозне, часом навіть суворе явище, замість малювання солодких, фальшивих "малороссийских видов" [1, 38]. Юні художники вертались в Україну патріотами рідного краю, були перейняті великою любов'ю до рідної землі; іншими, прозрілими, очима дивилися на її розкішну природу й ставили перед собою великі завдання — показати всі чари довкілля та

навчати любити і розуміти їх, збудити заспані художні здібності свого народу" [2, 38]. "Слідом за своїм учителем Яном Станіславським, — зауважує В.Абліцов, — М. Бурачек надав імпресіоністичному пейзажеві, на відміну від французького, раціоналістичного чутливо-емоційного, поетичного, суто слов'янського характеру. Саме завдяки М. Бурачеку та його однодумцям історія українського пейзажу стала сприйматися як історія українського національного характеру" [3, 41].

Світ на полотнах А. Маневича, так само як і в М. Бурачека, у своїй основі завжди реальний, хоча форми його майже зажди стилізовані — підсилені то виразною лінією, то кольором, доведеним інколи до високих регістрів звучання. Декоративно-конструктивне бачення природи органічно поєднується у художника з глибоким емоційним її сприйняттям. Тема батьківщини у А. Маневича — це образ, що зберігся з дитинства у його пам'яті, провінційного Мстиславля з перекошеними від часу і почорнілими від вологи дерев'яними будинками, з його містечковим побутом і навіть з його бродячими вуличними козами — годувальницями багатьох сімей. Це і Київ, місто, де народився Маневич-художник, і старі вулиці, де спокійно плине час, і життя "маленької" людини. У його пластиці мазка чітко простежується вплив стилю модерн, яким переймався художник, навчаючись у Мюнхені.

Для А. Маневича модерн — не спосіб сприйняття з його сильно вираженою символіко-міфологічною основою, а радше спосіб світобачення, де чільне місце посідає сила і краса лінії, площини і кольору. "Попри це все, — наголошує О. Жбанкова, — Маневичу був близький пленеризм імпресіонізму. Легкі тіні і сонячні бліки на землі, на стінах будинків, прозорість повітря, тремтіння світлових ефектів майстерно передані в його пейзажах провінційних вулиць. У них створено ліричний образ світу. Особливої емоційної сили сповнений колорит його полотен, де фарбою, за словами сучасників художника, живуть, думають, хвилюються, радіють, страждають і борються" [4, 5].

На початку 1990-х років за ініціативи професора В. Забашти в академії була відроджена пейзажна майстерня, яку він і очолив 1993 року. Як колорист високого професійного рівня, художник підтримує і розвиває донині колірну традицію, започатковану в Україні М. Бурачеком та А. Маневичем. "Україна Василя Забашти — необмежений світ історико-етнографічної минувшини, це край, відкритий для діалогів з іншими культурами-світами. Тому майстерність живописної кухні художника немислима без творчих знахідок світового мистецтва, насамперед західноєвропейського імпресіонізму та постімпресіонізму, а також румунської, угорської, польської та інших європейських національних шкіл пленеризму. Це ті цеглини загальної культури..., які є сходженням до внутрішніх висот духу, до слави національної традиції в потоці живої багатоманітності світової культури" [5, 13].

Майстерня пейзажного живопису вирізняється серед інших в НАОМА саме своїм композиційним та колірним вирішенням. Постановки ви-

конуються згідно з навчальним планом, проте більшість постановочних завдань практикуються у просторі і контражурі, оскільки таким чином можна краще вивчити і глибше проаналізувати колір. Пейзаж, як правило, пов'язаний з пленерним живописом, тому у майстерні доводиться багато працювати і над цією проблемою: "Бути художником-пейзажистом — це значить мати особливе бачення і відчуття природи. Пейзажист мусить відчувати і відтворювати внутрішню динаміку природи, повсякчасну мінливість її стану" [6, 160].

Завдання, які ставляться перед студентами пейзажної майстерні, не є характерними для інших майстерень, тому що в ній твори виконуються у яскравій колірній гамі. При цьому колір не є нарочитістю. Колір — то велика любов, яка проявляється в різній тональності. З точки зору імпресіонізму, колір в кожному конкретному творі має певне емоційне звучання. У максимальному вимірі колір існує на початковій стадії, коли фарба з тюбика потрапляє на полотно. Загалом фарба є фарбою тоді, коли знаходиться в тюбику, а вона ж на полотні — це вже колір з певною емоціональною напругою. Наприклад, якщо взяти червоний колір, його максимальне звучання від теплого, за градусною шкалою, до нуля, буде палати, і тон поступово ставатиме холоднішим. При цьому хтось із митців працює на завищеній колірній позиції, хтось — на слабших колірних тонах.

Основним завданням у навчальному процесі є збереження позиції, з урахуванням того, що вона може змінюватися згідно з часовим моментом дня та зі станом погоди. Ми працюємо за такою системою не лише теоретично, а й практично, згідно з колористичною схемою так званого "спектрального круга".

Скажімо, коли студентам пропонується постановка з конкретним завданням, деякі учні не бачать кольору, — особливо в тіні — тому, що в тіні виникає найбільша ілюзія обману стосовно кольору. У таких випадках використовується колористична схема, котра слугує відповіддю на запитання: якого кольору тінь (коричневого, сірого, чорного)? Як правило, такою є помилка будь-якого непідготовленого учня.

У зв'язку з цим вважаємо за доцільне чинити так: якщо на освітленій частині червоного драпірування студент бачить рожевий колір, слід застосувати розкладку "спектрального круга", що допоможе побачити тінь зеленого кольору, якщо ж світло буде жовтого кольору, то тінь стане фіолетовою.

Для того, щоб перевірити, як студент засвоїв матеріал (колірну грамоту), час від часу ставимо контрольні завдання в позачерговий час — нескладний натюрморт із декількох предметів.

Після виконання завдання студенти відставляють свої роботи вбік і знову виконують це ж завдання у зворотній колірній гамі, але вже без "круга контрастів". Здійснивши таку роботу, вони починають розуміти свої недоліки у вирішенні колориту й уникають їх при роботі над основним завданням.

Проаналізувавши виконане академічне завдання, можна зробити чіткі зауваження, хоча при роботі над ним студенти вже відчули свої недоліки в процесі попереднього вивчення відповідного матеріалу.

Під час практичної творчої роботи слід добре пам'ятати, що предмети, які знаходяться ближче до малюючого — теплі, незалежно від кольору, а чим далі вони розміщені, тим стають холоднішими і водночас на них відповідно позначається "температурний" режим — світло-тіньовий контраст. У майстерні суворо дотримуємось чіткого закону стосовно світла й тіні. Оскільки освітлені сонцем чи іншим джерелом світла предмети стають теплими, тінь при цьому завжди буде холодною. Що це означає? Згідно з температурним режимом, світло, наближаючись до майже нульової позначки, але до тих пір, поки не стане білого кольору, — тепле, причому на освітленій кольоровій плямі можуть бути присутні і холодні рефлекси, але тільки в межах плями. Те ж саме відбувається і з тінню. Тінь холодна, але в певному температурному режимі чим ближче насичений холодний колір наближається до нуля, тобто до білого кольору, він теплішає, але залишається холодним.

Так само, як і на світлих, на тіньових плямах своєрідно позначаються рефлекси — вони можуть бути теплими і створювати ілюзію, що тінь тепла, але з наукової точки зору вона все-таки холодна. Практично у студентів є можливість попрацювати над глибокою і великою тінню при виконанні завдання в умовах контражуру, передбаченого навчальним планом майстерні — після занять з освоєння кольору.

Підсумовуючи викладене з приводу проблеми колориту, нагадаємо міркування на цю тему М.Бурачека, які були засадничою основою його творчості: "Коли б були секрети, то не було б мистецтва. Фарби у мене такі ж, як і у Вас, а колорит залежить не від них, а від уміння користуватися ними, що дається тривалою роботою, вивченням природи, любов'ю до неї, постійними спостереженнями її явищ" [7, 86].

1. *Абліцов В.* Ностальгія. — Львів: Світ, 2003. — С. 38.
2. *Там само.*
3. *Там само.* — С.41.
4. *Жбанкова О.* Лирико-фосфорический мир Абрама Маневича // Зеркало недели. — 2002. — № 1. — 5 января. — С. 5.
5. *Забашта В.* Світ очима художника. — К.: Майстерня книги, 2009. — С. 13.
6. *Там само.* — С.160.
7. *Абліцов В.* Ностальгія... — С. 86.

ПРОБЛЕМЫ КОЛОРИТА В МАСТЕРСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ НАОМА

Игорь Мельничук

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы, которые возникают в процессе выполнения заданий на освоение колорита в пейзажной мастерской НАОМА, на основе комплексного анализа учебных разработок и творческих достижений ее преподавателей.

Ключевые слова: колорит, температурный режим, тон, контражур.

PROBLEMS OF COLOURING IN THE STUDIO OF LANDSCAPE PAINTING IN THE NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS AND ARCHITECTURE

Igor Melnychuk

Annotation. The problem of colouring in the studio of landscape in NAFAA on the grounds of complex analysis of the training and creative works of teachers are examined.

Keywords: colouring, temperature system, tone, contre-jour.

УДК 741 (477.54)“18/19”

Юлія Майстренко-Вакуленко

доцент кафедри рисунка НАОМА

Рисунок у творчості художників Слобожанщини другої половини XIX — початку XX ст.

Анотація. В статті розглядаються етапи розвитку станкового рисунка Слобожанщини другої половини XIX — початку XX ст. на прикладі творчості видатних художників краю. Простежено відповідність формування стильових особливостей та жанрів станкового рисунка Слобожанщини загальному розвиткові українського образотворчого мистецтва того часу.

Ключові слова: рисунок, український станковий рисунок, академізм, реалізм, етнографізм, модерн, авангард.

Період на зламі XIX–XX століть — один з найцікавіших у розвиткові світового образотворчого мистецтва, у тому числі й мистецтва України. Саме в той час відбулися надзвичайно стрімкі та потужні процеси в усіх сферах людського буття. Швидкий розвиток суспільних відносин викликав зміни стилю, зміни напрямку мистецької творчості. Характерним для цього періоду був зв’язок української художньої культури з російською, а також зростаючий вплив на неї мистецьких центрів Західної Європи.

Культурне життя Слобожанщини другої половини XIX — початку XX ст. розвивалося на рівні, а де в чому й випереджало центральні, західні та південні регіони України. В слобожанських містах Харкові, Сумах, Чугуєві та інших у царині образотворчого мистецтва постало багато значних імен.

У цей період Харків, як центр Слобожанщини, мав досить ґрунтовну освітню базу для розвитку та вдосконалення досягнень станкового рисунка. Історія становлення бази сягала XVIII ст. — часу діяльності вищих класів рисунка та живопису при Харківському колегіумі, які очолював І. Саблуков [1, с. 170]. Згодом, у другій половині XIX ст., професійну під-

готовку в галузі художньої освіти надавала школа М. Раєвської-Іванової, першої жінки-художниці, якій Петербурзька академія мистецтв присвоїла звання художника.

За час існування школи М. Раєвської-Іванової у її стінах здобули фахову освіту близько тисячі учнів, серед яких О.М. Бекетов, С.І. Васильківський, Г.П. Кондратенко, П.П. Кончаловський, П.О. Левченко, М.М. Митрофанов, К.К. Первухін, М.С. Ткаченко, М.П. Шаховський та багато інших [2, с. 78]. Наприкінці XIX ст. в Харкові була також знаною студія Шрейдера, у якій навчалося чимало талановитих і відомих у подальшому митців. На початку XX ст. пошуки постпередвижницьких художніх форм відбувалися в студіях, очолюваних С. Агафоновим, Г. Штернбергом і А. Гротом, М. Федоровим.

Альбоми рисунків та акварелей М. Раєвської-Іванової, що зберігаються в НХМУ, засвідчують орієнтування художниці на вивчення натури. В акварельних портретах відчувається відгомін романтичного портрета першої половини XIX ст. — подібними є принципи композиції поясного портрета, а також технічні прийоми (одяг і тло виконано цілісною заливкою, а обличчя виписане дрібними мазочками-крапочками (Ф. 2951, арк. № 10). Олівцеві аркуші з альбому, що зображують селян (Ф. 2952, №№ 13, 15, 46, 48), схожі за стилем виконання на подібні за тематикою рисунки К. Трутовського. Їм притаманна виразно і пластично знайдена грань між світлом і тінню, цілісна в тоні тіньова частина, відчуття пропорцій та великої форми.

М. Раєвська-Іванова також майстерно поєднувала різні матеріали в одному аркуші. Тактовно, зі смаком введено колір в рисунок, що зображує жебрака в капелюсі (Ф. 2952. — арк. № 52 — на звороті).

Пейзажні аркуші дещо інші: в них домінує конструктивність, що буде притаманна рисункові харків'ян на зламі століть. Зарисовки стовбурів дерев (арк. №№ 18; 49 — на звороті), куточка гаю (арк. № 11) передують структурним, гострим рисункам М. Ткаченка.

Д.І. Безперчий — переконаний майстер академізму — вчителює у Харкові з 1850 року, спочатку у 2-й харківській гімназії, а згодом у школі М. Раєвської-Іванової. Значну роль у формуванні творчого обличчя майстра, виробленні педагогічних принципів відіграв його учитель К. Брюллов [3, с. 10]. Творів самого Д. Безперчого збереглося на сьогодні дуже мало через утрату музейних колекцій під час Другої світової війни. Проте, ще на початку XX ст. рисунки Д. Безперчого були досить добре вивчені. Автор каталогу творів майстра Д. Гордєєв відзначав розмаїття використаних матеріалів та технік: рисунки пером, олівцем, сангіною і олівцем, соусом і крейдою, тушшю, сепією, а також підкольоровані водяними фарбами аркуші та повноколірні акварелі [4, с. 10]. З ім'ям Д. Безперчого академізм як стиль доби фактично завершує свій розвиток на теренах Слобожанщини. З численних учнів майстра лише І. Семирадський у подальшій творчості сповідував настанови вчителя: його, за словами Д. Антоновича, "подекуди вважають за поляка, російське мистецтво

вважає його за росіянина, але виховали талант Семирадського природа Слобожанщини та пильна праця й переконання Безперчого" [5, с. 14].

Романтичний напрямок в українській науці та літературі другої половини — кінця XIX ст. досить відчутно вплинув і на образотворче мистецтво. У ті часи в Україні особливого поширення набули етнографічні й фольклористичні дослідження. Велику роботу в цьому напрямку провадили такі відомі громадські діячі, історики, етнографи, як М. Драгоманов, Д. Антонович, П. Чубинський, В. Горленко.

У творчості багатьох художників-реалістів кінця XIX ст. більшою чи меншою мірою проявлявся етнографізм як метод становлення і розвитку стилю. Ще у 50-ті роки XIX ст. Лев Жемчужников зображував сліпих кобзарів та лірників, про яких писав, що їхні обличчя "должно сохранить для потомства... в благодарность за то, что они восприняли поэтические думы и предания народа" [6, с. 7]. На теренах західноукраїнського регіону в цьому напрямку працювала відома художниця Олена Кульчицька. У Києві, на Волині та Чернігівщині після закінчення Петербурзької академії мистецтв провадив етнографічні пошуки Опанас Сластьон.

На Слобожанщині ж активно діяла ціла плеяда художників, що цікавилася етнографією: це, передусім, Порфирій Мартинович, про якого написав книгу спогадів Опанас Сластьон — його товариш по Петербурзькій академії мистецтв [7], а також Сергій Васильківський і Микола Самокиш, які навчалися в Академії у ті ж роки та продовжували підтримувати дружні творчі стосунки. Останній, хоча й жив постійно у Петербурзі, часто приїздив в Україну і був членом Товариства харківських художників.

П. Мартинович — один з найзначніших майстрів українського станкового рисунка. Відомий мистецтвознавець П. Жолтовський, вивчаючи творчість П. Мартиновича, відводив йому "окреме місце" у розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва і підкреслював, що досить важко знайти в українській художній традиції як попередників, так і продовжувачів творчого напряму майстра. П. Мартинович, за словами П. Жолтовського, виступає як "представник своєрідного психологічного реалізму, як оригінальна мистецька постать доби боротьби між академізмом та передвижництвом" [8, с. 17].

М. Раєвська-Іванова. Зарисовка пейзажу. Папір, гр. олівець. *Друга половина XIX ст.*

Однак, при уважному розгляді українського рисунка попередник у П. Мартиновича все таки був — у його творчій спадщині чимало робіт перегукуються за манерою виконання та способом світосприйняття з рисунками Л. Жемчужникова. Створюючи, скажімо, серію акварельних портретів селян, Л. Жемчужников також іде не від фіксації етнографічних мотивів, а від психологічної характеристики персонажа.

Якщо зіставити такі твори, як "Химка Забіячиха" (НХМУ) Л. Жемчужникова та, наприклад, "Портрет Павла Тарасенка" (ХХМ) або "Портрет Оксани Буштримихи" (ХХМ) П. Мартиновича, впадає в очі схожість мети, що її ставили перед собою митці. Про професіоналізм виконання в даному випаду не йдеться. Безумовно, П. Мартинович був неперевершеним рисувальником, і в цьому П. Жолтовський, певно, має рацію. Проте однаково пильне ставлення художників до особистості моделі — однозначно наявне в роботах обох митців. Також схоже враження саме за постановкою задачі (не за якістю її вирішення) справляють рисунки-начерки селян ("Лірник Яков" (ХХМ) Л. Жемчужникова і "Весільний боярин з містечка Вереміївка" (ХХМ) П. Мартиновича та інші.

Наразі не йдеться про можливість чи неможливість наслідування або прямих запозичень. Важливо те, що саме такий реалістично-психологічний підхід до творчого переопрацювання дійсності уже мав місце в історії українського мистецтва і органічно витік з попередніх стилів. П. Мартинович продовжив у своїй творчості саме оцю, так би мовити, "здорову" гілку етнографізму, адже йому К. Сліпко-Москальців навряд чи дорікнув би у тому, що "цей етнографізм... фактично призвів до безперспективності, тупцяння на місці українського малярства" [9, с. 26]. І дійсно, говорячи сучасною мовою, Мартиновича радше цікавила антропологія та психологія, аніж власне етнографія, у той час, як у спадку інших художників етнографічний напрямок межував часто з простою фіксацією об'єкта.

У жодному наймиттєвішому начеркові чи, тим паче, в довгостроковому найретельнішому рисункові П. Мартинович не надавав перевагу деталям над цілісністю образу, над пошуком психологічної характеристики. У портретних творах П. Мартиновича немає також однотипного прийому — кожен аркуш є результатом єдино вірного вирішення характеристики образу. "Портрет Павла Тарасенка" (1875, ХХМ), "Автопортрет" (1877), "Селянин Кость Коваленко з села Мартинівки" (1878, ХХМ), "Портрет чоловіка" (б.р., ХХМ), "Портрет чумака Федора Мигаля" (1880, ХХМ) — кожен з цих відомих творів має відмінне звучання, хоча в кожному безсумнівно пізнається рука майстра. Так само уважно підходить П. Мартинович і до вирішення пейзажних мотивів. Картини "Могила козака Забенька. 1770 р. Біля Вереміївки" (1878–79, ХХМ), "Село" (б.р., ХХМ), "Вулиця у Вереміївці" (б.р., ХХМ) сповнені особливого настрою та самобутнього, не схожого на інші, забарвлення.

Дослідники [8, 10], розподіляючи твори П. Мартиновича за періодами, останній з них (час після перенесених нервових хвороб 1881–1890 рр.),

практично не розглядають, розцінюючи роботи цього періоду як такі, що не можуть вповні характеризувати творчість майстра. Але саме останні його портрети (1887–1889 рр.) за стилістикою виконання неначе випереджують свій час. Напевне, така зміна сталася не під впливом хвороби, а як свідомий вибір, адже "Портрет художника Петра Кожушка", виконаний близько 1880 року, тобто до початку захворювання, дуже схожий за манерою виконання на "Портрет Павла Мартиновича, брата художника" (1886–87, ХХМ). Відмінність полягає радше у використанні різних матеріалів: соус з розмивкою, що дає насичений оксамитовий чорний тон у першому, та італійський олівець — у другому.

Лише пейзажні твори кінця 1880-х років починають відлунювати холодним одноманіттям виконання, особливо рисунки церков ("Церква в селі Липовському", б.р., ХХМ та ін.). Щоправда, слід брати до уваги те, що вони були виконані з метою подальшого літографування.

Характерним для етнографічних рисунків П. Мартиновича є практично цілковита відсутність кольору — переважна більшість творів виконана графітним олівцем, іноді використано італійський олівець та чорний соус для посилення глибини тону. Натомість і С. Васильківський, і О. Сластьон, і О. Кульчицька в подібних роботах активно використовували акварельне підфарбовування, а також кольорові олівці.

Таким чином, етнографізм П. Мартиновича має виразно інше коріння порівняно з творами сучасників. Його не цікавили залишені часом речі чи образи самі по собі — він виокремлював власне самий час з усіма його ледь вловимими рухами та неповторною аурою. Найкращі його портрети наділені відчуттям присутності в них сьогодення. У розумінні образності та рисунка як станкового виду мистецтва П. Мартинович випереджав свій час. Його твори стали вершиною розвитку психологічного реалізму. Подальший розвиток портрета та пейзажу в українському станковому рисунку проходив в інших стильових рамках.

Сергій Васильківський, отримавши освіту в Петербурзі у пейзажній майстерні М.К. Клодта, багато працював саме у жанрі пейзажу. Його академічні рисунки демонструють ретельну студію натури. Таким є його рисунок "Коробів хутір. Луки" — великий, ретельно виконаний м'яким олівцем, цілісний в тоні аркуш. Вдале поєднання різних технік — розтушки, якою прокладено основні тональні співвідношення, щільного тушування олівцем середнього плану, окремих живих штрихів та виразного штрихування гумкою переднього плану — надало творові виразної живописності. Суттєву увагу вивченню рисунків майстра приділила І.В. Огієвська, вона чітко окреслила завдання, що його ставив перед собою митець: зафіксувати мотив, простудіювати форму, відобразити певний стан природи [11].

У подальшій творчій роботі рисунок С. Васильківського постає переважно як швидка зарисовка та начерк, іноді це ескізи до майбутніх картин, але частіше аркуші етнографічного характеру. Використовуючи різні матеріали — олівець, туш (перо та пензель), пастель, чорну та кольорову

акварель, художник влучно фіксував різноманітні об'єкти селянського побуту, пейзажі, одяг, зброю та інше. Такі його аркуші з альбому 1890-х (НХМУ), а також серія архітектурних зарисовок "Церква св. Хреста в Дрогобичі" (б.р., ХХМ), "Стара церква Арх. Михаїла 1778 р. у с. Лиман Зміївського повіту" (б.р., ХХМ) та ін. Етнографічне звучання мають також акварельні малюнки "Задунайський запорожець", "Реєстровий козак", "Хорунжий", "Богдан Хмельницький", "Воєвода Адам Кисіль" (всі — б.р., ХХМ) та інші. Їхніми прикметними ознаками є своєрідність вбрання, спорядження, характерні деталі (зброя, люлька, блискучі чоботи, ритміка складок), за якими дещо опосередковано постає образ романтичного козацтва.

Застосований в рисунках С. Васильківського колір відіграє різну роль: від другорядної, як розфарбовування, підпорядковане зображенню ("Стара церква на Чернігівщині", б.р., ХХМ), до повнозвучного акорду, коли етнографічність мотиву врівноважується живописністю виконання ("Церква у Сутківцях. XVI ст.", б.р., ХХМ).

Цікаву сторінку у творчості С. Васильківського становлять його шаржові та карикатурні малюнки. У них образність поєднується з віртуозним володінням матеріалом: акварель у поєднанні з тушшю ("Карикатура на пияцтво", ХХМ); виразність силуетної плями на чистому фоні ("Дружній шарж на художника М. Самокиша", ХХМ); поєднання заливки з розмаїтими декоративними мазками та доторками пензля (карикатури "Чоловіча постать у халаті та чоботах", ХХМ; "Постать літнього повного чоловіка у костюмі", ХХМ). Вжиті митцем виражальні засоби надають кожному аркушеві унікаль-ного звучання.

Сергій Васильківський разом зі своїм близьким другом Миколою Самокишем видав у 1900 році альбом "З української старовини", відтворивши у ньому образи як видатних особистостей української історії, так і рядових персонажів. Створені С. Васильківським портрети М. Самокиш доповнив батальними, побутовими та пейзажними рисунками. Зацікавлення М. Самокиша історією та етнографією України знайшло відображення в різноманітних зарисовках та начерках майстра. Досліджуючи його творчість, мистецтвознавець Валентина Ткаченко описала чорновий зошит митця 1883 року, заповнений шкіцами різної зброї, предметів української старовини та ескізами композицій на теми військових походів запорожців [12, с. 42].

У Харківському художньому музеї зберігаються ілюстрації М. Самокиша до альбому "Війна 1904–1905 рр. Із щоденника художника" [13]. Рисунки чорною та коричневою тушшю, пером, олівцеві зарисовки чергуються з повноколірними акварелями та малюнками, виконаними чорною аквареллю. Вивірені, бездоганні за ритмікою та розміщенням мас композиції М.Самокиша при всьому їх розмаїтті справляють враження одномоментності, схоплення дії в момент її здійснення, через що в композиціях наявний присмак фотографічності. Кольорові аркуші — живописні маленькі станкові композиції — також передають конкрет-

ний момент дії (“Шахе. Бій біля залізничної станції”). У деяких з них використано чорний перовий контур, що надає певної графічності, а відтак наближає твір до розряду розфарбованих кольорових малюнків (“Вулиця в Мукдені”, “Селище в Мукдені”, “Кумирня в Хуаншані” тощо).

Унікальний стиль рисунків М. Самокиша ретельно вивчений і належно оцінений багатьма фахівцями [14–16]. Свою методику роботи над рисунком художник виклав у книзі “Рисование пером”, що була видана 1911 року і неодноразово перевидавалася у радянські часи. Характеристика М. Самокиша як першокласного рисувальника пером до наших днів лишається повносилою [14, с. 30]. І якщо творчість М. Самокиша виявилась переважно в історичному, батальному та анімалістичному жанрах, творчі пошуки інших художників-реалістів Слобожанщини відбувалися в царині пейзажу та портрету. Так, у м. Суми працював художник, поет, історик, організатор та директор Сумського художнього музею Никанор Онацький, який залишив нащадкам значну кількість своїх рисунків, зокрема пейзажних, портретних та жанрових аркушів, виконаних графітним олівцем, пером, часто на тонованому папері, що правив за тло [17, с. 5]. У його доробку багато також повноколірних пастелей.

С. Васильківський. Карикатура (Постать літнього повного чоловіка у костюмі). Папір, гр. олівець, акварель. *Кінець XIX ст.*

Спадщина К. Первухіна (1863–1915), який закінчив школу М. Раєвської-Іванової, складається переважно з портретних аркушів начеркового плану. Так само, як і в творчості багатьох художників цього періоду, у рисунках К. Первухіна переплітається романтичне сприйняття з реалістичним трактуванням образу. Тендітний маленький олівцевий аркуш “Жіночий портрет” (б.р., ХХМ), скажімо, на перший погляд справляє враження традиційного романтичного портрета початку XIX ст. Та при уважному розгляданні цього твору відкривається характер портретованої, підкреслений олівцевими лініями.

Маленький рисуночок “Портрет І.Ю. Рєпіна” (б.р., ХХМ), виконаний К. Первухіним тушшю з використанням пера і пензля, надзвичайно виразний. В характерному, живому образі домінують очі, решта деталей підпорядкована портретові. Фактурна робота пензлем — від соковитої плями до напівсухої розтяжки — поєднана з тремтливою лінією, що місцями розчиняється у тоновій плямі. Віртуозне володіння автора пером та пензлем

продемонстровано також у начеркові тушшю “Автопортрет” (б.р., ХХМ). У ньому відсутність контуру сприяє відчуттю простору. Пензлем цілісно схоплено пляму тла, волосся, одягу та напівтону обличчя, пером легко підкреслено форму.

Загалом прагнення К. Первухіна до виявлення найхарактерніших рис портретованих, а також обов’язкову підпорядкованість незначних деталей цілісності образу можна вважати своєрідним продовженням психологічного реалізму П. Мартиновича. При цьому з’явилася й інша важлива тенденція, яка засвідчує пошуки нового художнього бачення. Виконаним у вільній манері рисункам К. Первухіна притаманне тонке відчуття середовища — вони сповнені простору.

У жанрі портрета працював і К. Пинєєв, котрий отримав освіту в Москві і Петербурзі, а продовжив творчий шлях у Харкові. У його доробку — і романтичні портрети, головна увага в яких зосереджена на створенні мрійливо-поетичного образу (“Жіночій портрет”, “Портрет жінки в хутряній шапочці”, “Дівчинка з лялькою” та інші — всі ХХМ), і рисунки академічного типу (“Жінка у світлій сукні на тлі драпіровки”, “Сидяча жінка”, 1894, “Сидяча натурниця” — всі ХХМ), і реалістичні портрети з жанровим відтінком (“Голова жінки в хустці”, 1895, “Портрет жінки в хустці та вишитій сорочці”, “Гімнастка” — всі ХХМ). Портретам романтичного спрямування притаманне уникнення другорядних подробиць, створення цілісного образу.

К. Пинєєв. Дівчинка з лялькою. Світло-коричневий папір, вугіль. *Кінець XIX ст.*

Вдало використовує К. Пинєєв різні відтінки кольорового паперу, тонко поєднуючи їх зі стриманою палітрою рисункових матеріалів. Досягнення витонченої співзвучності тонованого паперу, мокрого соусу та крейди митець демонструє, наприклад, у “Портреті дами в капелюшку з пером” (ХХМ). Напівзаплющені очі, виразний поворот шиї підкреслюють тендітність моделі у “Жіночому портреті”, а два доторки крейди на тлі кольорового паперу, м’яка пляма темно-коричневого соусу ефектно завершують образ. Психологічно вирішений портрет “Дівчинка з лялькою” за жанровістю мотиву наближається до реалістичних аркушів. При його створенні важливим для художника була не оповідність, а момент зосередженості дитини на своєму внутрішньому намріяному світі. Це один з

кращих зразків дитячого рисункового портрета, який, до того ж, є досить рідкісним жанром у творчості українських художників.

Рисунок пейзажу чи не найповніше представлений у творчості М. Ткаченка та П. Левченка. Збереглися і рисунки М. Беркоса, а також цікавий пам'ятний альбом з рисунками учнів школи, підписаний "От учеников Императорской Академии художеств бывших учеников Школы рисования М.Д. Раевской-Ивановой в день ХХ-летия существования школы. 21 февраля 1889" (ХХМ). Серед збережених творів переважають пейзажні зарисовки академічного та реалістичного напрямків, виконані тушшю, пером. Цікаві свіжі рисунки Шамраєва ("Біля берега", "Осінній пейзаж", 1888); В. Вязмитінова ("На леваді", "Пастушки", 1889); якісно випрацювана академічна робота Г. Шмідта "На кладовищі. Антична сцена".

Виконана чорною аквареллю замальовка М. Беркоса "Гуси" (б.р., ХХМ) чимось схожа за настроєм на картину М.Ярошенка "Всюди життя". Насичена промовиста композиційна пляма, активне тонове моделювання птахів, віртуозно схоплена і виражена М. Беркосом їхня природна гордість, задоволення життям справляють сильне враження. Цікаві й інші його аркуші, зокрема твори "Над річкою. Отара" (1897, ХХМ), "На рейді поблизу Венеції" (1903, ХХМ), "Воли" (б.р., ХХМ).

Рисунки мариніста М. Ткаченка, який вчився у Д. Безперчого та у М. Раєвської-Іванової, також досить добре відомі та досліджені [18]. Недарма М. Ткаченко справедливо посів в історії українського рисунка вагоме місце — його твори вирізняються переконливою конструктивністю, виваженістю композиції. Почерк його рисунків неможливо сплутати з творами інших митців. Їхня стрімка, ламана, сильна, навіть вдавлена у товщину паперу лінія графітного олівця має настільки бездоганну й чітку структуру, що дозволяє авторові свої досить схожі мотиви (крони дерев, стовбури та немасштабні пейзажні мотиви) щоразу перетворювати на неповторність. Поряд з графітним олівцем М.Ткаченко використовує також кольорові олівці, вугіль. При цьому найчастіше вибирає коричневий, схожий на обгортковий, папір. В аркуші "Сосна" (б.р., ХХМ), виконаному саме на такому папері, майстер віртуозно

М. Ткаченко. Демидівка. Папір, гр. олівець. *1885*

застосовує прийом продавлювання голкою. Гілки спочатку продавлено "всліпу", а згори опрацьовано тоном — від цього виходять світлі тонкі тремтливі віти на темному тлі.

У рисункові М. Ткаченка "Бароновка. Річка Луганка" (б.р., ХХМ) дуже чітка, дещо навіть ламана лінія конструктивно окреслює великі об'єми крон дерев, крізь які гостро пробиваються гілки та оголені стовбури. Вертикальні штрихи віддзеркалення у воді створюють відчуття ідеально гладкої, блискучої поверхні плеса. Аркуш "Крони дерев" (б.р., ХХМ) дуже красивий за плямою: справа велика пишна крона листя — щільна, наче виткана з листя, а зліва — тонкі чіткі стовбури, що вигинаються. "Зарисовка крони дерева" (1884, ХХМ) має дуже якісне опрацювання та виразну тонову градацію, дрібний штрих-тушування ліпить форму в різних напрямах.

В українському станковому рисункові чи не вперше надзвичайною силою зазвучало конструктивне сприйняття та передача пейзажу саме М. Ткаченком. У творах цього художника зникають відголоски романтизму П. Мартиновича та етнографізму С.Васильківського, його цікавить, насамперед, суть форми. Вочевидь, навчання та життя в Парижі допомогло М. Ткаченкові порвати з тим, що К. Сліпко-Москальців називав "нехтуванням формою", що "само собою відбувалося зле на мистецькій культурі, яка хиріла і після псевдокласиків, не буйно розцвіла, а зовсім занепала з передвижниками" [9, с. 15].

Пейзажні аркуші П.Левченка становлять подальший стильовий етап у розвиткові українського рисунка. Вивченню його рисункової спадщини було приділено досить значну увагу [19–21]. Дослідники пов'язують самовизначення майстра в рамках пейзажу з ідеалами передвижників [19], розділяючи його творчий шлях на два етапи: перший — коли переважали ідея, мотив та сюжет; і другий — позначений великою увагою до суто живописних і пленерних завдань. До рисунків першого періоду можна віднести "Український краєвид" (1891, ХХМ), де живописність виконання деталей поєднується з домінантною, ретельно випрацюваною тоновою плямою. Митець дуже добре відчував, де потрібно нівелювати, а де акцентувати деталь, тон, і тому контраст на задньому плані не призводить до порушення просторової побудови. Для рисунків другого етапу, виразно позначеного імпресіоністичними рисами, властиве, передусім, бездоганне композиційне відчуття площини та формату аркуша.

Загалом найважливішим досягненням рисунків П. Левченка є те, що майстер компонує не предмети, а плями темного та світлого, зміни ритму елементів натури та прив'язує їх до композиційних країв аркуша. Таким чином, у глядача не складається враження фрагментарності зображеного, хоча художник вибирає для своїх творів досить камерні мотиви (інтер'єри, куточки подвір'я, окремі будівлі). Тож і кожен порух його олівця виправданий, кожна рисочка — на місці, і вже неможливо, як видається, нічого ні додати, ні прибрати.

П. Левченко. Український краєвид.
Папір, сепія. *1891*

Для рисунків П. Левченка взагалі характерне таке сприйняття, що після того, як майстер їх облишив, вони зажили своїм, особливим життям — вони тремтливі, рухливі, дихають, не застиглі у своїй завершеності. Вивірений рух ритмів стовбурів, гілок, тину поєднується з неперевершеною якістю опрацювання, скажімо, в рисунку "Куточок подвір'я" (б.р., XXM). На задуманий ритм впевнено накладено ажурні за контуром плями крон дерев. Точність олівця та ока майстра — такі головні складові, що забезпечили віртуозність рисунків "Натюрморт із самоваром" та "Туалетний столик" (обидва — б.р., XMM). У цих мініатюрах бринить щира любов художника до самої сутності життя. Ще під час навчання у пейзажній майстерні Петербурзької академії мистецтв П. Левченко часто копіював рисунки Ф.О. Васильєва, чий "життєвий потенціал романтизму" мав безсумнівний вплив на розвиток творчого обдарування молодого художника [19, с. 46]. Подібна романтична тенденція проглядається у багатьох творах П. Левченка, але у вищевказаних творах, що здаються нерукотворними — особливо. Дрібнесенькі штрихи у його роботах, часом зливаючись у цілісний тон, враз ефективним розчерком розчиняють насичену пляму тла у світлій площині паперу.

Важливим елементом у рисунках П. Левченка є колір. Він несе зовсім іншу функцію порівняно з доробком вищезгаданих художників. Не підкольоровування, не розфарбовування зображення, як ми це бачимо на попередніх етапах розвитку українського рисунка, а власне вираження емоційного сприйняття світу художником за допомогою кольору простежується у творах П. Левченка. Колір присутній у його рисунках різною мірою, іноді такі твори за силою емоційного впливу кольору межують

Є. Агафонов. Начерк. Офіцер. Папір, гр. олівець. *Поч. XX ст.*

з живописними, як наприклад, у роботах "Селянське подвір'я (Ґанок. Зима)", "За тином", "У кімнаті" (всі — б.р., ХХМ) та ін.

У перших двох згаданих аркушах акордом у мереживі живописних плям є активна олівцева контурна лінія, і тому, безумовно, ці твори відносяться до жанру рисунка, а не живопису. Такому визначенню сприяє також декоративний підхід, цілісне локальне вирішення кольором. Основним мотивом малюнка "У кімнаті" є атмосфера, світло, що вириває з темряви частину кімнати та окреслює силует постаті, а не ілюстративний перелік деталей. Колір працює дуже активно, але використання штриха, а також коричневого узагальнюючого тла паперу надає аркушеві графічності.

П. Левченко у багатьох рисунках майстерно використовує колір основи (паперу чи картону) як активну композиційну пляму. Це дозволяє досягти художнього ефекту мінімальними зображальними засобами. Так само, як у малюнкові "У кімнаті", в аркуші "Околиця села" (б.р., ХХМ) колір коричневого картону працює як основний тон тину, хати, гілок та стовбурів дерев. Впевненими мазками, розтяжкою тону від білила до світло-сірого опрацьовано небо, сніг та наїжджену колію, темно-сірим — подекуди "оживлено" стріху хати й тин. З-під гуаші місцями проглядає контур графітного олівця, який також є невід'ємним складовим образу. У творі "Хата" (б.р., ХХМ) працює активна цілісна декоративна пляма блакитного неба та білої стіни, в яку красиво врізаються розмаїтим ритмом коричневі плями не зафарбованого, ледь обробленого олівцем картону — вікна, жердини тину, які поєднуються зі стріхою та заднім планом.

Кінець XIX — початок XX ст. — це період пошуків нового в образотворчому мистецтві, час поступових завоювань символізму і модерну. Мистецька культура Слобожанщини початку XX ст. розвивалася шляхами, котрі в цілому відповідали загальним тенденціям художнього життя України. Становлення нових напрямків відбувалося паралельно з існуванням пізнього реалізму у творчості старшого покоління.

Рисунок посідав значне місце у творчості харківського художника-символіста Є. Агафонова, лідера групи "Голубая линия". Основним засобом вираження цей майстер обрав лінію, що виявляє конструкцію об'єктів. Причому це не контур, а саме пластична рисуюча лінія, яка м'яко проникає крізь поверхню аркуша, вибудовуючи просторове середовище.

Рисунки Є. Агафонова короткочасні, його творчий метод не потребує тонового навантаження аркуша, адже для поставленого завдання — аналізу форми — майстрові цілком достатньо його тремтливої переривистої лінії. Серія натурниць, портрети, пейзажі демонструють відчуття внутрішніх ритмів форми та простору, а не світла-тіні-рефлексів. У рисункові "Начерк. Офіцер" (б.р., НХМУ) лінія наче вишукує форму, виймає її з простору, окреслюючи не деталі обличчя, а передусім крупну форму.

Твір "Портрет М. Федорова" (1911, ЦДАМЛМ України) — один з небагатьох рисунків Є.Агафонова, де введено колір. Профіль окреслено виразною, водночас досить скупою, лінією графітного олівця, декількома штрихами охоплено та акцентовано форму. Штрихи червоного олівця злегка підкреслюють об'єми конструктивних площин. Промовисто-вишуканий акцент аркуша становить краватка: закручена в спіраль лінія, виконана синьою тушшю.

Акцентована лінеарність та введення декоративних елементів пов'язують рисунки Є. Агафонова з модерном. Особливо це відчувається в "Портреті Д.П. Гордєєва" (не пізніше 1911, ЦДАМЛМ України). Пластична, майстерна олівцева лінія опрацьовує форму віртуозними розчерками, завитками, спіралями, короткими переривчастими рисками. Цікаве і композиційне вирішення аркуша. У його лівій частині — постать портретованого, що невимушено сидить, склавши перед собою руки, погляд його допитливий та виразний. Врівноважено композицію іншою, ледь наміченою постаттю в інтер'єрі праворуч.

Роботи студійців "Голубой линии" є продовженням напрямку, закладеного в жанрі рисунка керівником студії Є. Агафоновим. Лінеарний початок, притаманний його аркушам, загалом зберігся, але втратив модерні риси і набув у рисунках учнів певної схематизації, зумовленої зміною задачі: на перше місце вийшов аналіз конструкції, розуміння форми, руху та співвідношення об'ємів.

Аналізуючи рисунок харків'ян, О. Лагутенко відмічає схожість завдань у рисунках Є. Агафонова і А. Загонова [22, с. 67]. Творам обох авторів притаманна тенденція до лінійного вирішення, у якому тон не має значення як такий, що не розкриває конструкцію об'єкта. Але характер лінії істотно відрізняється: пластична лінія Є. Агафонова прориває простір углиб площини аркуша, а різкі та рублені риси А.Загонова викрешують форму на її поверхні. В рисунку "Чоловіча голова" (1911, НХМУ) А. Загонов щедро користується штрихом. Проте він далекий від завдань моделювання — штрих використано виключно з метою виявлення конструктивних особливостей форми.

Так само, як початок творчості майже всіх майстрів модерних напрямків належав реалізмові, так і їхні ранні рисунки були присвячені дослідженню форми, насамперед будови людської постаті. У фондах архівного відділу НХМУ зберігаються навчальні рисунки М. Синякової. Різні за якістю та художньою виразністю, вони демонструють увагу художниці до конструкції, до аналізу натури. Виконані під керівництвом

Є. Агафонов. Натурниця. Папір, гр. олівець. *Поч. XX ст.*

Є. Агафонова, ці аркуші зберігають властивість, притаманну творчій манері вчителя — пластичність та легкість. На звороті одного з рисунків М. Синякової зберігся рисунок Василя Пичети. Невелика за розмірами постать виконана у виразно конструктивній манері: акцентовано трактовані суглоби, впевнено вставлена голова в плечовий пояс, підкреслено характерний поворот шиї. Деякої сухуватості рисункові надає одноманітно посилена контурна лінія.

Ранні олівцеві зарисовки Б. Косарєва, серед яких є зображення його товариша В. Бобрицького, позначені "юністю, старанністю, шкільною виучкою, учнівством" [23, с. 16]. Портрети виконані однонаправленим штрихом, і цей прийом, попри всі учнівські вади зарисовок, додає образові певної стильності та сприяє організації простору аркуша.

Зображення оголеної жіночої моделі, підписані Кузьмою Сторожем (Сторожниченком), демонструють вдале поєднання лінії і плями. Принада цих рисунків у поєднанні пластичної виразності лінії, заливки плямою і штриха. Особливою пластичністю виділяється аркуш "Модель Раїса" (1911, ЦДАМЛМ України).

Властива натурним рисункам О. Почтєнного м'яка широка лінія слугує узагальненому вирішенню моделі. Лише декілька розчерків виявляють основні конструктивні об'єми жіночої моделі, виконаної м'яким матеріалом (б.р., ЦДАМЛМ України).

При дослідженні ранніх рисунків конструктивіста В. Єрмілова В. Поліщук наголошував, що художник "так болюче аналізує тіло людини й тварини, що немов знімає з неї шкуру. М'язи й жили гурчать і витягуються під його гострим зором юнака-художника... Навіть рослина, квітка попали в аналітичну лабораторію художника, щоб дати йому уяву про конструкцію" [24, с. 12]. При цьому рисунки майстра визначалися і як реалістичні [25, с. 131], але реалізм у нього дослідницький, активний, зовсім не схожий на літературно-описовий реалізм старшого покоління. Мистецький вибір, узагальнене сприйняття моделі демонструють рисунки натурниць (1913, НХМУ), виконані В. Єрміловим впевненою, рішучою лінією синього олівця на обгортковому папері.

Слобожанин за походженням Давид Бурлюк, як і більшість митців початку XX ст., спробував себе майже в усіх напрямках: від реалізму передвижництва до кубізму, імпресіонізму та фовізму. Цікаво, що будучи руйнівником всього старого академічного мистецтва, у рисункові

він був значно стриманішим. Аналізуючи період власного учнівства, художник так писав про свою "еволюцію в царині рисунка": "почавши працювати в методах класичного виявлення форми, я після того протягом довгих років йшов шляхом імпресіонізму, "від плями" [26, с. 159]. У виконаному тушшю та кольоровим олівцем аркуші "Селянські типи. (Начерк)" (1910-ті, прив. кол.) Д. Бурлюк намагається мінімальними засобами віднайти граничну знаковість форми, самодостатність її графічної плями.

Наступний етап розвитку образотворчого мистецтва Слобожанщини пов'язаний з пошуками в царині футуризму та кубізму членів групи "Семь плюс три", що органічно виявилися і в станковому рисунку. Більше чверті творів, вміщених у каталозі виставки творів групи 1917 року, належать саме до цього виду мистецтва [27].

Представлені у черговому збірнику (1918 р.) рисунки членів угрупування Володимира Бобрицького, Георгія Цапка, Бориса Косарєва, Миколи Калмикова не мають підготовчого або навчального начала — це самодостатні станкові твори, що посідають гідне місце поряд з творами живопису, графіки та скульптури. На жаль, всі вони відомі лише за репродукціями [22, с.82]. Ці твори, матеріалом виконання яких найчастіше був графітний або свинцевий олівець, вирізняються принциповим тоновим вирішенням аркуша.

Футуристський рисунок В. Бобрицького "Мертва петля містера Ерос" — це вивірена знакова композиція. Аркуш доповнений шрифтовими написами, що віддаляє його від натурного рисування. Роботи Г. Цапка "Скрипаль кафе "Rouge" (1917) та "Портрет пана Пітера Вакенскел із Сан-Франциско" (1918) є цілком вирішеними композиційно за тоном і ритмікою творами, в яких використані футуристичні та кубістичні елементи. Схожий підхід відчувається і в рисунках М. Калмикова та Б. Косарєва, що їх мистецтвознавець О. Лагутенко визначає як такі, що "балансують між модерном, символізмом та кубофутуризмом" [22, с. 84]. Справді, доволі цікавими є неопримітивістські та кубістичні рисунки Б. Косарєва 1920-х років. Активне використання кольорових олівців, лаконічна, вивірена лінія визначають їхню графічну знаковість.

Модерні напрями мистецтва активізувались пошуками митців у царині графіки, однією зі складових якої є рисунок. Різними образотворчими засобами, що цілком ясно виявляють риси нового підходу до побудови образотворчої форми, художники прагнули зрозуміти її та вивчити. При цьому, як у образотворчому мистецтві України в цілому, так і в розвитку станкового рисунка зокрема, простежуються певні регіональні відмінності.

У творчості багатьох київських митців рисунок набув відповідних стильових ознак та виразних композиційних рис різних новітніх течій: це вже не стільки натурні, скільки творчі аркуші. Такі рисунки О. Богомазова, М. Жука, В. Замирайла, О. Архипенка та інших. У рисунках митців Львова О. Новаківського, К. Сіхульського, І. Северина виразно простежуються

риси модерну. Натомість для рисунка Слобожанщини характерним став конструктивізм, що мав найактивніший розвиток саме на теренах Східної України, зокрема в Харкові. Його визначальними домінантами стали аналіз та вивчення форми, а засобом вираження — лінія. Таку тенденцію бачимо в рисунках Є. Агафонова, інших членів групи "Голубая линия", а також А. Загонова, В. Єрмілова. Відповідно колір, як і моделювання тоном, у рисунках означених художників не відіграють значної ролі як такі, що не сприяють конструктивному пізнанню об'єкта.

Із виникненням футуристичного руху станковий рисунок Слобожанщини став зазнавати суттєвих змін. Його визначальними рисами стало посилене відчуття площини аркуша, виваженість різновекторних ритмів та активність тонової плями. Цей етап став дуже важливим у загальній картині розвитку станкового рисунка. Саме у творах футуристів рисунок набув своєї "станковості" в новому розумінні, нарівні з іншими видами мистецтва став виражати програмні ідеї авангарду.

Сягаючи корінням XVIII століття, станковий рисунок Слобожанщини визначився як окремий вид мистецтва близько середини XIX ст. і став невід'ємною складовою творчості художників. Його стилістичні етапи формувалися в руслі загальних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва краю. За період, трохи більший ніж півстоліття, станковий рисунок Слобожанщини пройшов значний шлях від академізму Д. Безперчого, психологічного реалізму П. Мартиновича, через імпресіоністичні пошуки П. Левченка до футуристичного руху групи "Сім плюс три".

1. *Соколюк Л.Д.* Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системы художественного образования на Украине в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII в. — первой половины XIX в.: Материалы и исследования. — М.: Наука, 1979.
2. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. — Львів: Укр. технології, 2005.
3. *Чернова М.* Дмитро Іванович Безперчий. — К.: Мистецтво, 1963.
4. *Гордеев Д.П.* Материалы для художественной летописи гор. Харькова. — Харьков, 1914.
5. *Антонович Д.* Дмитро Безперчий (1825–1913). — Прага: Вид-во української молоді, 1926.
6. *Губа Г.* Колекція Л.М. Жемчужникова: Каталог. — Харків: ХХМ, 1996. — Рукопис.
7. *Сластьон О.* Спогади про художника П. Мартиновича. — Харків: Рух, 1931.
8. *Жолтовський П.* Художник Порфирій Мартинович: Каталог виставки. — Харків, 1930.
9. *Сліпко-Москальців К.* Сергій Васильківський. — Харків: Рух, 1930.
10. *Таранушенко С.А.* П.Д.Мартинович. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.
11. *Огієвська І.В.* Сергій Васильківський. — К.: Наукова думка, 1980.
12. *Ткаченко В.Я.* Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. 1860–1944. — М.: Искусство, 1964.
13. *Самокиш Н.* Война 1904–1905 гг. Изъ дневника художника. — Изданіе экспедиціи заготовлєн. госуд. бумагъ, 1905.

14. *Полканов А.И.* Николай Семенович Самокиш: Жизнь и творчество. — Симферополь: Крымиздат, 1960.
15. *Микола Самокиш:* Альбом / Автор-упорядник Яценко В.Ф. — К.: Мистецтво, 1979.
16. *Бирзгал Я.П.* Н.С.Самокиш: Жизнь и творчество. — Симферополь: Государственное издательство Крымской АССР, 1940.
17. *Н.Х. Онацький* (1875–1937): Каталог. — Суми: Слобожанщина, 1995.
18. *Дюженко В.* Михайло Степанович Ткаченко. — К.: Мистецтво, 1963.
19. *Павлова Т.В.* Художник чеховської провінції // Українське мистецтво та архітектура XIX — початку XX століть. — К.: Наукова думка, 2000.
20. *Дюженко Ю.* Петро Олексійович Левченко: Нарис про життя і творчість. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958.
21. *Левченко П.* Альбом / Автор-упорядник М.М. Безхутрий. — К.: Мистецтво, 1984.
22. *Лагутенко О.А.* Українська графіка першої третини XX століття. — К.: Грані-Т, 2006.
23. *Павлова Т., Чечик В.* Борис Косарєв: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. — К.: Родовід, 2009.
24. *Поліщук В.* Василь Єрмілов. — Харків: Рух, 1931.
25. *Димшиць Е.О.* Натюрморт в українському живопису на зламі XIX–XX століть. — К.: Наукова думка, 2000.
26. *Асеева Н.Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX — начало XX веков). — К.: Наукова думка, 1984.
27. *Выставка* семи первая: Каталог, 1917.

РИСУНОК В ТВОРЧЕСТЕ ХУДОЖНИКОВ СЛОБОЖАНЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ст.

Юлия Майстренко-Вакуленко

Аннотация. В статье рассматриваются этапы развития станкового рисунка Слобожанщины второй половины XIX — начала XX в. на на примере выдающихся художников края. Прослежено соответствие формирования особенностей стиля и жанров станкового рисунка Слобожанщины общему развитию украинского изобразительного искусства того времени.

Ключевые слова: рисунок, украинский станковый рисунок, академизм, реализм, этнографизм, модерн, авангард.

DRAWING IN CREATIVE WORKS OF ARTISTS IN SLOBOZHANSHCHYNA REGION IN THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY — THE BEGINNING OF 20th CENTURY

Yulia Maystrenko-Vakulenko

Annotation. The stages of the development of easel drawing by the example of creative works of prominent artists in Slobozhanshchyna Region in the second half of the 19-th century — the beginning of the 20-th century are reviewed in the article. Accordance of formation of style peculiarities and genres of easel drawing in Slobozhanshchyna Region to the general development of Ukrainian Fine Arts in the period is considered.

Keywords: drawing, Ukrainian easel painting, academism, realism, ethnographism, modern, vanguard.

УДК 72.021.2:378.147

Андрій Гайдар

доцент кафедри рисунка НАОМА

Рисунок під час літньої практики на факультеті архітектури

Анотація. У статті йдеться про особливості виконання навчальних завдань з рисунка під час літньої практики студентами факультету архітектури.

Ключові слова: рисунок, пленер, архітектурний пейзаж, начерк.

На факультеті архітектури студенти проходять ознайомчо-творчу літню практику після I, III курсів. Завдання, що постануть перед студентом-архітектором в його майбутній творчій діяльності, обумовлюють і характер навчальних завдань, пропонованих викладачами впродовж проходження практики. Адже натурою для студентів-архітекторів, насамперед, слугують пам'ятки архітектури. Навчальною програмою літньої практики на факультеті архітектури передбачені довготривалі завдання із вивіреним композиційним і тональним вирішенням. Головна увага приділяється також начеркам та короткочасним зарисовкам.

Методичних рекомендацій щодо проходження літньої практики та першочергової важливості начерків і короткочасних зарисовок у навчальному процесі розроблено багато. Причетні до цього й викладачі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Перш за все, слід згадати посібники та науково-методичні статті В.О. Сухенка, З.Г. Федика, В.В. Крижанівського, Ю.М. Ятченка та ін. Традиційно склалося так, що методичні поради та зауваження орієнтовані переважно на студентів образотворчого факультету академії, а методичних розробок щодо виконання пленерних завдань та начерків для студентів-архітекторів, які б враховували специфіку їхньої спеціалізації та подальшої творчої роботи, практично не існує. Як виняток можна назвати посібник В.В. Крижанівського 2006 року "Рисунок під час літньої практики" [3]. Автор присвячує цілий розділ завданням з рисунка на факультеті архітектури для всіх курсів і наводить певні рекомендації та поради, виходячи з викладацького досвіду.

Ю.І. Химич упродовж своєї педагогічної діяльності розробляв ілюстровані методичні посібники-рекомендації щодо проведення ознайомчої практики для студентів факультету архітектури. Це — корисні розробки, де приділяється значна увага не тільки визначенню важливих з точки зору архітектурної спадщини місць, але й історії самого міста, його значення в історії України тощо [5].

Завдання, що пропонуються студентам на пленері, різні для художника-живописця та архітектора-художника. Це, безумовно, враховано

у навчальних програмах курсів, але принципи фаху слід також враховувати й у методиці викладання.

На пленері студенти-живописці, перш за все, вчаться "фіксації руху і зміни стану натури та її освітлення" [4, с. 125], тобто проблема середовища для них є головнішою, а разом з тим, і проблема першого незатьмареного враження, яке точніше характеризує натуру. Безумовно, ці суттєві завдання можуть і повинні виконуватись і студентами-архітекторами, що тільки поліпшить, збагатить та зробить цікавішою їхню роботу. Поряд із цим, поступово, розвивається вміння швидко і точно вловлювати пропорції об'єкта, його абрис, побудову форми у просторі. Студент — майбутній архітектор привчається відчувати конструкцію форми, її незмінну внутрішню будову. Зображення архітектурного пейзажу вимагає від художника вірно побудувати плановість, зв'язок із горизонтом та точкою сходу й розташуванням усіх предметів у просторі.

Іл. 1. Студентська робота.
І курс. Папір, олівець. *2010*

Отже, пленерні завдання розвивають у студента об'ємно-просторове мислення, розуміння співвідношень великих та малих об'ємів. Вивчається ціла система закономірностей — від лінійної перспективи, якостей мінливого освітлення до властивостей лінії горизонту, в якому знаходиться архітектурна пам'ятка чи пейзаж. Наприклад, низько розташована лінія горизонту на аркуші паперу підкреслює монументальність рисунка, і навпаки, висока — надає можливість зобразити панораму ширше або застосувати декілька планів.

Означені закономірності перевіряються уважним практичним аналізом архітектурних споруд та ансамблів у їхньому природному оточуючому середовищі (іл. 1).

Особливістю роботи на пленері є мінливість станів погоди та освітлення, що заважає проводити довготривалий аналіз обраних об'єктів, а спонукає до пришвидшеної роботи — начерків, графічних листів ескізного плану. Цікава порада наведена у посібнику О. Дейнеки: "Перші міські пейзажі краще рисувати в захмарений день, коли освітлення сталіше й ландшафт із архітектурою за своїми світловими співвідношеннями змінюється потроху. Але якщо за певних причин доводиться працювати в умовах швидкомінливих світлових ефектів, розраховуйте процес рисування

Іл. 2. Студентська робота.
ІІ курс. Папір, олівець. *1975*

таким чином, щоб уподовж тривалого часу схопити головне, а решту доопрацювати по пам'яті, можливо, у подальшому порівнюючи з натурою" [2, с. 120]. Тому, як бачимо, важливим завданням пленерної практики є розвиток зорової пам'яті.

Неабияке значення в процесі навчання мають виїзні ознайомчі літні практики. Зазвичай вони бувають дуже результативними, оскільки студенти можуть самостійно здійснити порівняльний аналіз об'єктів різних архітектурних стилів та напрямків.

У незнайомому місці багато часу марнується на пошуки та вибір архітектурних об'єктів, ансамблів, пам'яток, причому можна цілком імовірно оминути найважливіші споруди. Отже, для рисування у незнайомих місцях краще рекомендувати студентам заздалегідь визначені місця, що значно полегшить пошук місць та об'єктів.

Для проходження практики в містах України перевага надається містам із давньою історією, визначними та добре збереженими історичними пам'ятками архітектури. Такими є, наприклад, Київ, Чернігів, Переяслав-Хмельницький, Львів та багато інших давніх міст України (іл. 2).

Програма літньої практики на архітектурному факультеті передбачає ускладнення завдань поступово — "від простого до складного" упродовж усього періоду практики, тобто, від малювання відносно простих поодиноких архітектурних об'єктів — до пластичного вирішення архітектурних комплексів культового зодчества.

Рисування об'єктів архітектури в природному оточенні привчає студента, а особливо майбутнього архітектора, у подальшій творчій діяльності створювати раціональні, доцільні за формою будівлі. Через це таку важливу роль відіграє пленерна ознайомча практика, як у межах Києва, так і виїзна. Це — розкриття на власному досвіді та аналітичним шляхом різноманітної картини певного природного середовища й архітектурної спадщини, набутої упродовж тисячоліть.

Викладання і програмні завдання необхідно побудувати таким чином, щоб зацікавити студента, переконати його у необхідності привчити себе постійно малювати з натури короткочасні начерки. Студент повинен мати для цього спеціальний альбом. Щоденні зарисовки розвивають точність

Іл. 3. Студентська робота. III курс. Папір, олівець. *1990*

і легкість штриха, а також, не в останню чергу, і його художні та індивідуальні риси. Але слід пам'ятати, що легкість, швидкість та невимушена незавершеність рисунка є, переважно, результатом зростаючої майстерності, багаторічних вправ і тренувань, коли легкість абрису означає не просто артистичність лінії, а вміння бачити головне (іл. 3, 4).

Під час літньої практики не слід обмежувати студента у виборі ним засобів виконання робіт. Мета викладача — пояснювати студентам, які засоби і методи найзручніші для досягнення поставленої мети. Графічні засоби, як і графічні матеріали, застосовуються такі, що допомагають якомога швидше виконати завдання й досягти переконливого рисунка.

Іл. 4. Студентська робота. IV курс. Папір, олівець. 1990

Отже, використання м'яких графічних матеріалів, безумовно, допоможе пристосуватися до природних умов. Водночас, працюючи з традиційним графітним олівцем, можна обрати й інші графічні матеріали. Сьогодні художникові доступна широка палітра різноманітних матеріалів. Це і папір різних відтінків та ґатунку, і різнокольорова туш (для начерків краще використовувати традиційну чорну або коричневу), соус, вугіль, сепія, сангіна, кольорові олівці тощо, які відповідають творчим здібностям художника й допомагають глибше розкрити задум. Рекомендується в рисунках урізноманітнювати формат паперу, а також привчати себе малювати різномасштабні архітектурні об'єкти.

На завершення нагадаємо зауваження знаного художника та викладача О. Дейнеки про те, що рисування міських пейзажів вимагає від студента не тільки майстерного володіння перспективою і технічними прийомами, але й, насамперед, формує гарний смак та вміння відображати істотне, обрати найвигіднішу точку споглядання і показати, що саме найбільше цікавить художника [2].

1. *Василенко Ф.* Образотворчі методи відображення архітектурно-мистецької спадщини та пейзажних мотивів: навч. посібник. — Львів: Вид-во Національного університету "Львівська політехніка", 2005. — 128 с.
2. *Дейнека А.* Учитесь рисовать: беседы с изучающими рисование. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. — 224 с.
3. *Крижанівський В.В.* Рисунок під час літньої практики: навч. посібник. — К., 2006. — 200 с.
4. *Сухенко В.О.* Рисунок: навч. посібник. — К.: "BONA MENTE", 2004. — 184 с.
5. *Химич Ю.И.* Методические указания к выполнению работ по рисунку и живописи в период учебной практики в Полтаве для студентов II курса архитектурного факультета. — К.: КИСИ, 1985. — 84 с.
6. *Ятченко Ю.М.* Мистецтво рисунка. — К., 2005.

РИСУНОК ВО ВРЕМЯ ЛЕТНЕЙ ПРАКТИКИ НА ФАКУЛЬТЕТЕ АРХИТЕКТУРЫ

Андрей Гайдар

Аннотация. В статье идет речь об особенностях выполнения учебных заданий во время летней практики студентами факультета архитектуры.

Ключевые слова: рисунок, пленер, архитектурный пейзаж, набросок.

DRAWING DURING SUMMER PRACTICE AT THE FACULTY OF ARCHITECTURE

Andriy Gaydar

Annotation. The article examines particularities of training drawing during summer practice of students at the Faculty of Architecture.

Keywords: drawing, plain- air, architectural landscape, draft.

УДК [766:655]:061.4

Василь Перевальський

завідувач кафедри графічних мистецтв НАОМА,
народний художник України,
член-кореспондент Академії мистецтв України

Навчання і творчий пошук — єдиний процес

(Про участь студентів і випускників НАОМА 1992–2010 рр. у Всеукраїнських виставках книжкової графіки)

Анотація. Розглядаються актуальні питання розвитку сучасного мистецтва книги на матеріалах Всеукраїнської виставки книжкової графіки 1992–2010 рр.

Ключові слова: виставка книжкової графіки, навчання і творчість, книжковий художник-графік.

Основним завданням Всеукраїнської виставки книжкової графіки 2010 року, у якій взяли участь студенти і випускники НАОМА 1992–2010 рр., було виявити сучасний стан книжкового оформлення та ілюстрування як окремого виду образотворчого мистецтва, означити провідні тенденції його розвитку, сприяти тіснішій співпраці сучасного книговидавця і художника з метою подальшого розвитку мистецтва української книги.

Експонування творів на виставках дає кожному авторові можливість, так би мовити, наочно осягнути позитиви і негативи власного творчого досвіду, допомагає, особливо молодим, чіткіше усвідомити характерні ознаки свого творчого кредо. Кожен автор бачить свої твори в експозиції виставки ніби збоку — поряд з творами інших авторів. Когось це утверджує на нелегкому шляху творчих пошуків і знахідок, а хтось відчує необхідність переглянути свої творчі принципи, аби досягти кращих результатів у майбутньому. З цього погляду Всеукраїнська виставка книжкової графіки 2010 року була насамперед для молодих авторів, зокрема студентів та недавніх випускників Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, досить повчальною.

Широкомасштабна експозиція виставки складалась із творів книжкової графіки художників з багатьох міст України, серед яких одразу впізнавалася київська школа художників книги, представлена творчістю митців різних поколінь, пов'язаних навчанням в Академії. Камертоном високої професійності стали експоновані на виставці ілюстраційні цикли, присвячені творчості великих українців — Тараса Шевченка, Івана Франка і Миколи Гоголя, представлені провідними професорами кафедри графічних мистецтв академії — Галиною Галинською ("Не питайте свою долю..." за мотивами поезій з "Кобзаря" Тараса Шевченка), Андрієм Чебикіним (до книги поезій "Зів'яле листя" Івана Франка), Миколою Компанцем (до "Вечорів на хуторі біля Диканьки" Миколи Гоголя). Експонувались також високохудожні, ошатні інтролігації ентузіаста від-

родження українського політурництва та національного шрифту Василя Чебаника — донедавна професора академії.

На Всеукраїнській виставці "Триєнале графіки" 2009 року високим був рейтинг студентів і випускників майстерень вільної (станкової) графіки кафедри графічних мистецтв НАОМА, якими керують професори Андрій Чебикін та Микола Компанець. А на Всеукраїнській виставці книжкової графіки 2010 року студенти та випускники майстерні книжкової графіки порадували успіхами свого керівника Галину Галинську, яка щедро ділиться зі своїми студентами секретами майстерності, уміло сприяє формуванню потрібних майбутньому творцеві рис характеру, здатності долати перешкоди. Галині Іванівні і самій випало подолати немало різних труднощів на життєвій і мистецькій дорогах. Упродовж усього творчого життя вона сповідує мудрі настанови своїх учителів, дослухається порад колег і, як сама зізнається, не соромиться вчитись "у своїх учнів теж", наполегливо прямуючи до вершин мистецької і, ще відповідальнішої, педагогічної майстерності.

Радує те, що у студентів формується любов до своєї професії та усвідомлення високої місії митця в суспільстві. На всіх, без винятку, престижних всеукраїнських художніх виставках різних видів і жанрів зустрічається немало цікавих робіт, підписаних зовсім молодими людьми. А творчості молодих, як правило, притаманні сміливе використання найрізноманітніших художньо-технічних прийомів та пошук нових мистецьких спрямувань. На виставках це найвиразніше виявляється в царині оформлення дитячої літератури, де заяскравіли імена цілої плеяди нових мистецьких особистостей. Майже всі вони є студентами нашої академії або її випускниками. І хоча окремі твори ще не зовсім самостійні, позначені впливом своїх педагогів та відомих мистецьких авторитетів, самий факт експонування на всеукраїнській виставці, де експозиційне місце виборюється в процесі жорсткого відбору на виставкомах, засвідчує високий рівень і вірне спрямування нашої академічної освіти. Наразі з-поміж дипломних робіт випускників графічних майстерень академії нерідко вирізняються твори, достойні музейних колекцій.

Відвідувачі виставки книжкової графіки поряд з творами визнаних майстрів мали змогу ознайомитися з образно-емоційними циклами ілюстрацій до дитячих книжок "Украдене сонце" та "Казка про бідного чоловіка і воронячого царя" асистентки-стажистки НАОМА Євгенії Запорожець, котра успішно працює на кафедрі графічних мистецтв асистентом професора Галини Галинської. Глядачі також захоплено дивувалися з чудернацьких персонажів, створених нашою випускницею Настасією Шигаєвою до казки "Брехач і Побрехач". Великі потенційні можливості продемонстрував випускник академії Олег Грищенко, виконавши ілюстрації до таких різних книжок, як "Мій тобі Поділ" (творчо виявив індивідуальне бачення проблем нашого суспільства) і казки "Цап та баран" (заявив себе як знавець та здібний інтерпретатор українського фольклору). Його дипломною роботою (2010) був цикл великоформат-

них графічних аркушів до повісті М.Хвильового “Редактор Карк”, де виражальні засоби вдало підпорядковані завданню розкриття тексту, точніше — підтексту складної прози письменника. Ця робота відзначена дипломом на організованій Національною Академією мистецтв України масштабній міжвузівській виставці “Творчість молодих” (2010).

Теми курсових і дипломних робіт, як правило, не пропонуються керівниками, а обираються самими студентами. Надзвичайно працьовитий Володимир Штанко, скажімо, виявив бажання ілюструвати книжки для малят. Як випускник академії він запропонував свою версію потрактування творчості улюбленого в народі письменника Миколи Гоголя для маленьких читачів. Копітка праця над циклом багатокольорових ілюстрацій була підтримана грантом Президента України і стала серйозним входженням молодого графіка у світ мистецтва дитячої книги. Він інакше, ніж його старші колеги, прочитав Гоголя й адресував ілюстроване ним видання не умудреним життєвим досвідом, а найменшим книголюбам. Експонувалося також його художнє оформлення та ілюстрування книжки казок Р.Кіплінга, виконане зі щедрою персоніфікацією представників тваринного світу.

Загалом виставка рясніла ілюстраціями, а дизайнові книги, судячи за експозицією, приділялося менше уваги. Проте за представленими, здебільшого у вигляді сторінкових розгорток, циклами графічних аркушів було легко відтворити в уяві архітектонічний образ кожної ілюстрованої книги. Саме цільність художнього образу книги як органічної єдності усіх її елементів постала на виставці характерною рисою кращих робіт наших бакалаврів, спеціалістів і магістрів. Недавні випускники академії — вони вже означили власне творче обличчя — чітко вирізняються своїм світосприйняттям, характером, особливістю обдарування, а також особистісним ставленням до літературної першооснови та завдань конструювання та ілюстрування книжкового організму. При цьому їхню творчість єднає молодечий максималізм у новаторських пошуках художньої виразності та відсутність ознак холодного ремісництва.

Українській книзі завжди була притаманна декоративність, чергування чистих білих площин з барвистими орнаментальними і сюжетними зображеннями. Ця риса почала особливо яскраво проявлятися з 1960-х років, коли видавництво літератури для дітей стало сміливо залучати до оформлення книжок знаних майстрів народного мистецтва, зокрема Марію Приймаченко та Лізу Миронову. І саме ними оформлені видання вже стали раритетними, а їхня роль у творенні обличчя дитячої книги заслуговує на окреме, спеціальне, дослідження. Традиції художнього оформлення дитячої книжки тримаються також на творчому спадку видатних митців, таких, як легендарний Георгій Нарбут і його численні послідовники — незабутні Георгій Якутович, Володимир Голозубов, Григорій Гавриленко, Анатолій Базилевич, Юлій Крига, Валентин Литвиненко, В’ячеслав Легкобит, Олена Яблонська та інші, чия творчість живе як заповіт високого професіоналізму і любові до читачів — маленьких громадян.

Високою мистецькою культурою, повагою до національних традицій та безцінних скарбів народної творчості і водночас новаторським підходом до вирішення питань оформлення й ілюстрування сучасної книги виділялися на виставці роботи випускників: Олесі Пилипенко, Ірини Рудь-Вольги, Олени Ляшук, Андрія Сакуна, Олени Тихонюк, Уляни Балан. Уникаючи ілюстративного буквалізму, молоді художники не дублюють словесний матеріал пензлем чи різцем, а шукають візуальної пластичної образності, спонукають читача до асоціативного мислення, до поглибленого прочитання образності літературного твору, розмірковування над його сутністю. Майже всі роботи названих та інших випускників і студентів академії експонувалися великими ілюстраційними циклами й серіями, що дало можливість кожному з них більш-менш повно виявити особливості своєї творчої індивідуальності. Для розміщення експозиції Національною спілкою художників України було надано всю площу виставкових залів.

Експоновані твори вихованців академії, користуючись на виставці значним успіхом, засвідчили високопрофесійну педагогічну працю професорсько-викладацького складу навчального закладу над “шліфуванням” таланту кожної юної особистості і наполегливу роботу студентів щодо вивчення вітчизняних і світових зразків мистецтва книги, графіки, культури, ознайомлення з суміжними мистецтвами, вироблення уміння аналізувати та бачити кожне мистецьке явище в обширі взаємозв’язків. Цьому сприяє загальна науково-творча атмосфера в академії й зокрема на кафедрі графічних мистецтв у майстерні книжкової графіки, де все спрямовано на вільний вибір студентом напрямку спеціалізації, а викладачі з фаху ставляться до студента як до свого молодшого колеги.

Велике значення у діяльності художника мають ерудованість, обізнаність з тенденціями розвитку мистецтва, поінформованість про сучасну культурно-мистецьку практику інших країн. В академії став крилатим вислів про дерево, яке розвивається добре, коли корінням міцно тримається землі, а кроною відкрите усім вітрам. Йдеться, зокрема, і про потребу володіння бодай однією із широковживаних світових мов. У часи “залізної завіси” вивчення іноземної мови було, практично, ні до чого: мало кому фортунило тоді побувати за кордоном, а всередині країни всіляка інформація і доступ до іноземних першоджерел, у тому числі з мистецтва, суворо дозувались. Час змінився. Тепер і без виїзду за кордон можна отримати інформацію про художнє життя з усього світу, найшвидше — через Інтернет. Тому дивними є випадки, коли кращі з фаху студенти не можуть вийти на рівень магістра через незнання іноземної мови. Магістр — митець-практик і науковець, дослідник художніх процесів на різних мистецьких просторах — як він зможе без такого знання обійтися?

Системність нашої академічної освіти та обшир спеціальних знань студентів-графіків, які з перших курсів навчаються основам композиції, досконало вивчають на практиці тонкощі графічних технік (гравюра, офорт, літографія), забезпечили стабільний позитивний результат — всі

представлені на виставці ілюстраційні цикли цікаві концептуально, неповторні композиційно, виявляють риси індивідуальності авторів та виконані здебільшого в естампних техніках. Та й серед графічних аркушів, виконаних в оригінальній графіці (акварель, рисунок пером, мішана техніка тощо), рідко зустрічаються роботи, які свідчили б про намагання студента уникнути копіткої, наполегливої праці, необхідної для максимальної реалізації навчально-творчого задуму.

Шкода, що на виставці не було представлено нових проектів шрифтів, особливо друкарських. Ця справа настільки складна і необхідна — наскільки ж і занедбана. Раніше, не маючи державності, створити національну школу шрифту було неможливо. Виготовлення "Хоменківської" гарнітури (тепер невживаної) українського шрифту було поодиноким випадком останньої чверті XX століття, своєрідним подвигом ентузіаста видавничої справи київського графіка Василя Хоменка. Напевне, до творення нових зразків книжкового та інших шрифтів слід залучати творчу молодь, заохочувати її до активної участі в розвиткові шрифту як феномена української культури, а на кожній виставці книжкового оформлення влаштовувати відповідний відділ. Адже книгу високої культури можна створити і без участі художника-ілюстратора, обмежившись використанням суто типографських засобів, скажімо, добором відповідних змістові шрифтів. В історії книгодрукування є немало еталонів високого мистецтва книги, твореного тільки друкарським набором шрифтів і пропорцій.

Як не прикро, доводиться констатувати, що хоча на виставці красивих книг було багато, проте всебічно довершених — обмаль, і в сучасній книговидавничій практиці їх стає щораз менше. До категорії видань класичної школи можна віднести хіба що скромно експоновані у вітринах виставки поетичні збірки, розроблені патріархом книжкового оформлення, професором Борисом Валуєнком. На його енциклопедичних знаннях та врівноважених новаторських поглядах з видавничої справи, озвучених на численних лекціях і викладених у фахових виданнях, виховалися цілі покоління художників-оформлювачів в Україні і близькому зарубіжжі.

При намаганні зробити в галузі книжкового оформлення щось надзвичайне художники і видавці часом забувають, що функція книги — не дивувати незручними в користуванні незвичайними розмірами і розмахом ілюстрування, шиком позолоти та глянцю, художньо-поліграфічними новаціями. Книга передусім має бути зручною для читання та сприйняття змісту. Бездумне надуживання багатством виражальних засобів та можливостей сучасної поліграфії у багатьох випадках призводить до зворотного ефекту. Однотипність композиційних прийомів, форсований колір та полиск глянцевого покриття роблять зовнішній вигляд книжок одноманітно строкатими, ба — навіть банальними. Не пощастить рукописові письменника, переданому видавцям, не обізнаним з мистецтвом книги і байдужим до її художньої культури. Вони не розуміють ролі й значення художника книги у процесі створення видань. А тим часом високоосвічені талановиті професіонали, не знаходячи роботи за фахом у своїй

батьківщині, вимушені працювати на підвищення мистецької культури видань і конкурентної спроможності видавництв чужих країн.

Водночас з виставкою книжкової графіки діяла виставка рукотворної книги в Музеї книги і друкарства України (Лавра), де наші вихованці також проявили велику творчу активність. Радує бажання творчої молоді, яка у час суцільної технізації та уніфікації прагне до створення унікальних рукотворних мальованих та гравірованих книжок. Адже при цьому все сприяє досягненню витонченої художньої цільності, притаманної хіба що давнім рукописним книгам та стародрукам-інкунабулам. Добре, що завдання з виготовлення рукотворної книжки відтепер студенти виконують як програмні (художник-педагог — Віталій Мітченко).

Заради справедливості зазначимо, що під час добору робіт для виставки та організації експозиції працівниками кафедри і студентами було виявлено справжній творчий та організаційний ентузіазм. Пригодився практичний досвід завідувачки лабораторії кафедри графічних мистецтв Тамари Цараненко з підготовки експозицій академічних виставок, а монтування у виставкових залах оформлених робіт дружно здійснили студенти й асистенти-стажисти кафедри.

Виставка переконливо продемонструвала, що в Україні не лише залишилися, а й плідно розвиваються кращі традиції вітчизняної та європейської шкіл художнього оформлення книги. А хвиля піднесення книговидавничої діяльності та наявність великої кількості талановитих, добре підготовлених молодих художників книги дають підстави вірити, попри всі тимчасові труднощі, у відродження мистецтва української книги як авторитетного самобутнього явища світової культури.

У Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури навчання і творчість розглядаються як єдиний і неподільний процес виховання майстрів оформлення та ілюстрування книги, тут готують і готуватимуть висококваліфікованих майстрів мистецтва сучасної книги, а відтак — і книги майбутнього.

УЧЕБА И ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК – ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС

Василий Перевальский

Аннотация. Рассматриваются актуальные вопросы развития современного искусства книги на материалах Всеукраинской выставки книжной графики 1992–2010 гг.

Ключевые слова: выставка книжной графики, учеба и творчество, книжный художник-график.

TRAINING AND CREATIVE PURSUIT AS A SINGLE PROCESS

Vasyl Perevalsky

Annotation: A discussion of current issues for development of modern art of book graphics, based on materials of All-Ukrainian Ehibitions of Book Graphics within the period of 1992-2010.

Keywords: exhibition of book graphics; studies and creation; book graphics artist.

УДК 72.017.4:378.14

Оксана Запорожченко

доцент кафедри теорії архітектури та містобудування Інституту аеропортів НАУ

Олександр Сєдак

професор кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Колір у роботі архітектора: проблема сучасної професійної підготовки

Анотація. Стаття присвячена детальному аналізові кольорознавства як фундаментальної фахової дисципліни в підготовці сучасних архітекторів, впливу кольору на формування їхнього світогляду та особистих методів формотворення.

Ключові слова: колір, колористика, кольорознавство, гносеологія.

Кольорознавство є досить молодою наукою, яка вивчає закономірності утворення кольору та його сприйняття людиною. В системі навчальних дисциплін при підготовці архітекторів будь-якої спеціальності воно являє собою дуже важливий фаховий предмет, не менш важливий, аніж живопис, рисунок чи композиція. Кольорознавство, колірна грамота має тісні міжпредметні зв'язки з живописом, архітектурною композицією, шрифтами, орнаментами, історією архітектури і мистецтва, містобудуванням, ландшафтною архітектурою, інтер'єром, комп'ютерною графікою, і головне — з архітектурним проектуванням. Саме тому грамотне розуміння колористики (поліхромії) в архітектурі, теорії й історії кольору є найважливішою складовою у системі архітектурних знань.

Обгрунтування актуальності дисципліни. Сучасна практика будівництва, індустріалізація будівельних процесів, інтенсифікація темпів опанування міських територій, що призводять нерідко до нівелювання самобутності і своєрідності сформованих поселень, втраті семантики архітектурної мови і різноманіття історичного середовища змушують архітекторів прискіпливіше розглянути й усвідомити можливості архітектурної поліхромії як засобу її виразності. Саме тому вивчення кольорознавства і використання кольору в теорії і практиці архітектури є важливою умовою підготовки сучасних архітекторів у вищих навчальних закладах.

Осмислення кольору в міфологічній системі цивілізацій, його вивчення як універсального засобу спілкування давніх народів, пізнання проблем колірної гармонії, декоративності і узгодженості кольорів, взаємного впливу архітектурного стилю і колориту, психологічного впливу кольору і його емоційної виразності дозволить легше адаптуватися студентові архітектурного факультету в його складній професії, бо колір як

універсальний значеннєвий ключ художньої форми сприятиме об'єднанню розрізнених відомостей у різних дисциплінах про архітектуру як елемент духовної і матеріальної культури різних часів і народів і на цій основі допомогти майбутньому зодчому відтворити деяку загальну картину її розвитку.

Вищесказане обґрунтовує актуальність і необхідність обов'язкового вивчення теорії кольорознавства в період підготовки студентів архітектурної спеціальності, використання кольору як одного з найважливіших композиційних засобів проектування, виявлення поліхромією пластичних і просторових особливостей містобудівної й архітектурної форми. Це вимагає глибокої теоретичної основи, яку містить курс "Кольорознавство".

І якщо в минулі роки ця дисципліна входила до системи фахової підготовки як самостійна, займаючи 1 чи 2 семестри навчального обсягу, то тепер, у зв'язку з появою нових фахових і інженерно-технологічних дисциплін, поступово зникла з навчальних планів вищих навчальних закладів архітектурно-будівельного напрямку підготовки або залишилася як окремі розділи у навчальних курсах "Композиція", "Інтер'єр та обладнання", "Основи містобудування". Розпорошеність і фрагментарність знань з цієї важливої дисципліни призвели до нефункціонального, а лише декоративного використання кольору в практиці професійного архітектора. Прикладом цього стають сучасні новобудови та помилки в формуванні об'єктів міського середовища. Сучасний архітектор або боїться використовувати колір, або помилково вважає свої знання з кольорознавства досконалими й вводить колір в архітектурну чи містобудівну композицію, так би мовити, "з натхнення", створюючи значні проблеми в організації оточення та психологічний дискомфорт для мешканців. За влучним висловом сучасного теоретика кольорознавства А.В. Єфімова, "кольорові міста" поступово зникають з наших мап.

Загальній науці про колір присвячені праці відомих вчених у галузі теорії та фізики кольору, теорії психології сприйняття тощо: Й. Гете, В. Освальда, Ж. Агостона, Р. Бастида, С.І. Вавілова, Р.М. Івенса, М. Коула, С. Скрибнера, Л.Н. Миронової, В.А. Зернова, Є.Б. Рабкіна, В.У. Тернера, Ф.В. Шеллінга, Г. Цойгнера, Ч. Педхема, Д. Сондерса та інших. Сучасним основам теорії кольору присвятили свою творчість І. Араухо, Р. Арнхейм, Г. Фрілінг Ф. Зернов, М. Міллард, К. Ауер, багато інших вчених. Проблемою кольорознавчої підготовки архітекторів та впливу кольору на архітектурну форму займались Віолле ле Дюк, граф. Н. де Рошефор, С.С. Алексєєв, Б.М. Теплев, П.А. Шеварьов, І. Араухо, Б.Р. Віппер, А.В. Єфімов, С.В. Кравков, М.П. Кудрявцев, В.А. Лавров, К.С. Малевич, Л.М. Миронова, Н.Т. Савєльєва, інші. Окремі дослідження з регіональної та національної специфіки використання кольору в архітектурі розглянуто в публікаціях В.В. Бичкова, А.В. Єфімова, О.І. Янович, В. Овчинникова, А.В. Кримова тощо.

З вітчизняних дослідників колір в архітектурі інтер"єру, містобудуванні та формоутворенні будівель і споруд досліджували В.В. Блохін,

Л.А. Воронець, М.М. Степанов, І. Квасников, Г. Борис, Є.М. Ванникова, С.П. Соловйов, Є.С. Пономарьова, Н.Д. Манучарова, М.В. Лісіціан, Є.С. Агранович, А.Г. Утинов та багато інших.

На підставі обмеженого кола питань, що опановано теоретиками й практиками кольорознавства можна впевнено сказати, що "Архітектурне кольорознавство" не може вивчатись майбутніми зодчими лише як розділ окремої дисципліни, а потребує всебічного розгляду й опанування. Відповідно до цього **метою дисципліни** є ознайомлення студентів з основами теорії кольору, історією науки про нього, формування практичного досвіду його використання в містобудуванні, архітектурі і середовищному дизайні для опанування студентами теоретичного фундаменту та вироблення концептуального бачення з формування кольорового середовища.

Результатом освоєння курсу "Архітектурне кольорознавство" має стати те, що студенти набувають навичок аксиологічного і критичного підходу до творів архітектури й мистецтва, а також містобудівного досвіду, уміння оперувати різними видами колірної композиції, вміти аналізувати й аналогово застосовувати колірну семантику архітектурної спадщини в своїй подальшій роботі архітектора-проектувальника і містобудівника. Знання, отримані студентом у процесі викладання курсу "Архітектурне кольорознавство" сприятимуть набуттю досвіду при архітектурному проектуванні, виконанні рисунка, живописі, при вивченні історії архітектури й мистецтва, основ містобудування і районного планування, обладнання інтер'єру й устаткування будинків і т. ін.

Методологічна основа дисципліни. В основу пропонованої методики навчання основам кольорознавства покладений принцип єдності пізнання, безпосереднього сприйняття і творчості, що дозволить забезпечити всебічне і повне сприйняття матеріалу. Навчальна програма повинна відображувати співвідношення трьох названих форм у процесі навчання на користь пізнання і сприйняття. Однак вона допускає зміну співвідношення однієї з форм навчання залежно від ступеня підготовленості і творчого потенціалу слухачів.

Дисципліна "Архітектурне кольорознавство", яку бажано викладати у перші роки навчання, має значення вступного, загальноосвітнього предмета, що має на меті розширення культурного кругозору слухачів вищої художньої школи після одержання ними середньої чи середньої фахової освіти. При проходженні цього курсу студенти вперше знайомляться з колористикою різних епох і стилів, з основним термінологічним апаратом, використовуваним в архітектурній теорії і практиці. Курс кольорознавства хронологічно пов'язується зі спеціальною теоретичною дисципліною "Основи архітектурної композиції", практичним курсом "Основи архітектурного проектування", а також предметами художнього циклу — рисунком, аквареллю. Тому варто вважати специфікою вивчення курсу кольорознавства в художньому вищому навчальному закладі поєднання в одній дисципліні як загальнотеоретичних, так і практичних

основ, спрямованих на поглиблене вивчення теорії кольору та її багатоаспектне застосування в проектній практиці на старших курсах.

Саме ця специфіка, а також ряд обставин, пов'язаних з новою кількарівневою системою архітектурної освіти (бакалавр — дипломований спеціаліст — магістр архітектури), визначили комплексний характер її вивчення. Програма дисципліни орієнтована на прикладний аспект використання кольору в завданнях з основ архітектурного проектування, кореспондуючись із завданнями з основ композиції (площина, об'єм, простір), і надалі — у курсовому, переддипломному і дипломному проектуванні з різних спеціалізацій: містобудування, архітектура житлових і громадських будівель і споруд, дизайн архітектурного середовища, ландшафтна архітектура, архітектура інтер'єру. Вона охоплює п'ять розділів курсу: 1) Історія науки про колір, 2) Основи теорії кольору, 3) Колір в архітектурі інтер'єру будівель і споруд та міському дизайні, 4) Архітектурна колористика, 5) Містобудівна колористика — протягом семестру з єдиною методологічною передумовою дозволяє уникнути повторюваності і розпорошеності (а отже і важкозасвоюваність предмета) у спецдисциплінах на середніх і старших курсах, некомплексного вивчення матеріалу програми (за принципом — від загального до часткового, від легкого до складнішого). Комплексне вивчення кольорознавства, що передбачає закріплення теоретичних знань практичними завданнями, узгоджується з програмою навчання студентів архітектурної спеціальності, оскільки висвітлення загальнотеоретичних питань повністю відповідає практичним курсам.

Форми вивчення дисципліни: лекції, семінари і самостійна робота студентів над літературою і при виконанні практичних завдань, консультації перед контрольними завданнями додатково до планових, підготовка рефератів і "форматок". Після вивчення визначених розділів теоретичного курсу студенти виконуватимуть аналітичні завдання з найбільш важливих положень дисципліни, що дозволяє певною мірою проконтролювати ступінь засвоєння матеріалу.

Курс "Архітектурне кольорознавство" розрахований на 1,5 кредити в 54 академічних годин аудиторного часу, а також практичного семінарського заняття і складається з наступних блоків: а) вступ до дисципліни, історія колористики — 8 лекцій (16 годин), б) теорія колористики — 8 лекцій (16 годин), в) практика колористики: колір в інтер'єрі та міському середовищі — 4 лекції (8 годин), колір в архітектурі будівель і споруд — 4 лекції (8 годин), містобудівна колористика — 4 лекції (8 годин).

Нижче подаємо зміст дисципліни "Архітектурне кольорознавство".

Вступ. Основні категорії і проблеми вчення про колір. Систематика і класифікація кольорів, їхня ієрархія — головні і другорядні кольори. Проблематика колірної гармонії і колірних переваг. Естетична та психологічна оцінка кольору, асоціації, символіка (2 години).

Історія колористики. Стародавній світ. Міфологічний етап застосування кольору, палеолітичний живопис. Колір як знакова система, ам-

бівалентність і полісемантність кольору. Поняття кольору в примітивних культурах — колір як субстаційний елемент світу. Релігійний і магічний характер кольору. Давній Схід. Китай і Індія. Філософський характер і міфологічна основа кольору. Символіка головних кольорів — зеленого, червоного, білого, жовтого, чорного. Система естетичних поглядів. Близький і Середній Схід. Колірні переваги в період перших цивілізацій. Амбівалентність і загальнопонятійна асоціативність колірної символіки (2 години).

Перші дослідження кольору в період греко-римської античності — Емпедокл, Демокріт, Платон, Аристотель, Теофраст, Тіт Лукрецій Карр. Спроби проникнути в таємницю фізичної природи кольору і світла, процесів зору. Колір як вид матерії. Класифікація кольорів в античності, чуттєве сприйняття кольору, категорії колірної гармонії. Принципи гармонії в колористиці Греції і Риму: зв'язок, єдність протилежностей, міра, пропорція, чітке розрізнення кольорів, простота і логічність цілого та його частин, логіка форми, порядок і організованість. Антична світлова естетика — обожнювання світла (2 години).

Середні століття. Близький і Середній Схід. Колірна символіка мусульманства. Багатобарвність і декоративність Сходу. Кольорознавство і теорія оптики на Сході. Західна Європа. Середньовічне вчення про світло і колір. Колір як знакова система у візуальних структурах: архітектурі, інтер'єрі, одязі, живопису, літературі, книжковій графіці. Культурно-історичні традиції в середньовічній колористиці. Нижчі і вищі кольори середньовіччя (2 години).

Колір в епоху Відродження в Європі. Ренесансні вчення про колір: Л.-Б.Альберті, Л. да Вінчі, Д.Вазарі, Ч.Чеініні, С.Порціо, Дж.Кардані, Філесій. Прості і складні кольори, кольоросполучення. Дійсні кольори стихій. Божественна і функціональна категорія світла й кольору. Естетика колірних співставлень.

Колір у XVII–XVIII ст. Моделі і системи Декарта, Гоббса, Спінози, Лейбніца. Відкриття в теорії світла й кольору. Теорія І.Ньютона. Колірне коло Ньютона, трикутник Й.Цана. Колірномузичні паралелі Кастеля: хроматичні й ахроматичні кольоросполучення. Фізико-математичний напрямок науки про колір. Упорядкування колірної термінології де Пілем. Фізіологічна оптика. Кольорознавство М. Ломоносова і Й. Ґете. Теорії колірної гармонії, колірний круг і колірна куля Ф.О. Рунге. Вчення Дідро про колір (4 години).

Теорія кольору в XIX ст. Інтенсивний розвиток науки про колір і світло, її розпад на галузі. Досліди Дальтона, Пуркіне, Мюллера, Гельмгольца. Романтизм у живопису: теорія кольору Шеллінга і Делакруа. Вчення Гегеля про колір. Колірна гармонія Адамса, "декоративні ряди" Нецольда. Дослідження кольору Ван Гогом. XX століття. Російський авангард — Малевич, Кандинський. Досліди кольору в школах ВХУТЕМАС-ВХУТЕІН. Фернан Леже, методи освоєння науки про колір Й. Іттена. БАУХАУЗ та Моголі-Надь (4 години).

Теорія колористики. Короткі відомості з галузі фізичних основ кольору. Дві відповіді на запитання: що таке колір? Фізична природа світла. Джерела і приймачі випромінювання, спектральний склад світла, спектральні виміри, величини для виміру випромінювання. Джерела світла: температурне випромінювання, колірна температура. Сонце і денне світло, штучні джерела світла. Колірний зір. Будова ока і його робота, денний і нічний зір. Кількість і якість кольору. Яскравість і кольоровість. Співвідношення між кольором і спектральним складом випромінювань (4 години).

Зорове сприйняття випромінювання. Яскравість і світлість. Сприйняття розходжень яскравості. Гранична різниця яскравості, пороги світлості. Закон Вебеш-Фехнера. Контраст і шкала яскравості. Кількість кольорів, що сприймаються за яскравістю. Зорове сприйняття кольоровості. Колірний тон і насиченість. Кількісне вираження розходжень колірного тону і насиченості кольорів. Загальна кількість кольорів (4 години).

Систематизація і кількісне вираження властивостей кольорів. Два способи систематизації і кількісного вираження кольорів. Систематизація кольорів у колірному атласі. Основи колориметрії. Основні кольори. Визначення колірних координат. Колірні рівняння. Величини для кількісних характеристик кольорів. Колірні графіки: колірний простір, колірний трикутник. Закони оптичного змішування кольорів. Колориметричні системи. Кольори освітлених поверхонь. Фактори, що визначають колір поверхні. Розмаїття кольорів, можливих при певному джерелі освітлення. Вплив умов освітлення, характеру поверхні й оптичних властивостей матеріалів на їхні кольори (4 години).

Відтворення кольорів. Засоби отримання кольорів. Аддитивний і субтрактивний способи змішування кольорів. Три стадії процесу відтворення кольорового зображення. Розмаїття кольорів, одержуваних способом кольорової репродукції (2 години).

Практичне заняття. Семінарське заняття за пройденим матеріалом у формі дискусії і вирішення аналогічних викладеному матеріалові завдань. Рольові ігри (2 години).

Представлення курсових робіт за пройденим матеріалом.

Колір в інтер'єрі та міському середовищі. Основні принципи моделювання колірного клімату. Колірне середовище як модель складної системи. Системний еталон колірного середовища. Ієрархічність елементів колірного середовища. Системне оточення. Критерії оптимальності колірного середовища. Колірні схеми стародавніх зодчих як приклад пошуків оптимальних вирішень. Композиційні прийоми побудови колірного середовища. Матеріал як основа організації колірного середовища. Структурна значущість колірного середовища. Контраст, нюанс, цілісність. Роль кольору у виявленні тектонічної сутності простору, метроритмічної організації та виявленні масштабних зв'язків інтер'єрного простору (4 години).

Особливості проектування й реалізації колірних схем окремих об'єктів: будівель і споруд виробничого призначення; загальноосвітніх шкіл і

дошкільних установ; експозиційних приміщень виставок і музеїв; житлових приміщень; елементів благоустрою, озеленення, малих архітектурних форм, реклами і наочної агітації (4 години).

Архітектурна колористика. Колір у структурі об'ємної форми. Функціональна наповненість архітектурної форми. Сприйняття архітектурної форми. Прояви і межі колірної культури. Еволюція колірних переваг. Колірна символіка і мова архітектурних переваг. Споживач як учасник колористичного вирішення архітектури. Колірна гармонізація об'ємно-просторових структур (4 години).

Трансформація історичної архітектурної поліхромії в сучасній архітектурі. Тектоніка і декор, їхнє поліхромне вираження. Вплив матеріалів і будівельної технології на поліхромію масової архітектури. Засоби, методи і прийоми колірного проектування. Акцент, нюанс, контраст в архітектурно-колірному вирішенні будинків і споруд. Взаємодія кольору будинку з природним колірним контекстом (4 години).

Містобудівна колористика. Стан проблеми. Передумови формування колірної своєрідності міст. Природно-кліматичні умови. Соціально-культурні фактори. Шляхи і напрямки побудови колористичного середовища міст. Вплив колірної культури на професійну діяльність. Концепція колористики міста — колірне середовище. Історично сформовані міста і старі райони. Нові міста і райони масового будівництва. Методика проектування колористики міста. Колористика міста — ланка еволюції колірного середовища. Експериментальні пропозиції щодо колористики міст. Суперграфіка як елемент масової колірної культури (6 годин).

Практичне заняття. Семінарське заняття за пройденим матеріалом у формі дискусії й вирішення завдань. Представлення курсових завдань з пройденого матеріалу (2 години).

Завершальним етапом викладання курсу є проведення іспиту чи диференційованого заліку.

Усі теоретичні та практичні теми за навчальною програмою повинні взаємодоповнюватись та сприяти створенню цілісної уяви про природу кольору і закони використання його в різних галузях архітектурної діяльності. Колірна грамота необхідна кожному архітекторові, бо вона дозволяє усвідомленіше й продуктивніше працювати у зовнішньому та внутрішньому середовищі, виконувати завдання з композиції, враховувати вплив кольору на людину при формуванні його оточення, в проектах інтер'єрів житлових та громадських приміщень. Прагнення об'єднати в одному курсі декілька напрямків — теорію вчення про колір; історичні відомості про роль кольору в розвитку архітектури; особливості застосування поліхромії в сучасній архітектурі і містобудуванні — зорієнтоване на широкий діапазон знань майбутніх архітекторів. Тому курс лекцій є складним і насиченим.

Отримані знання та навички суттєво впливатимуть як на оволодіння колірною грамотою, так і на грамотніше й свідоміше використання кольору в завданнях інших навчальних дисциплін, в період проходження

творчих та виробничих практик. Нові комп'ютерні технології в архітектурі потребують нових зв'язків теорії кольору з практикою, що дозволить поступово позбутись існуючого нівелювання творчої особистості студентів та подібності творчих майстерень і архітектурних шкіл.

Для цього необхідно лише дотримуватися основних дидактичних принципів навчання та методичної послідовності в оволодінні теорією кольору і результативному використанні отриманих знань за наступними принципами.

Принцип науковості відображає систему достовірних, науково обгрунтованих знань про предмети та явища реального світу. Процес пізнання навколишнього середовища відбувається у визначеній закономірності — від безпосереднього спостереження до абстрактного мислення і від нього до практики — такий діалектичний шлях пізнання істини, пізнання об'єктивної реальності. Він є науковою основою методики навчання архітектурі як синтетичній галузі людської діяльності. Наукові знання не виключають архітектурну творчість, а доповнюють емоційно-почуттєвий бік її науково-аналітичним процесом.

Принцип наочності полягає в тому, що у свідомості людини вирішальну роль мають відчуття — зорові, слухові, нюхові, сприймальні дотиком, бо інакше не буде даних для суджень. Навчальний теоретичний матеріал з кольорознавства вимагає особливого наочного забезпечення, завдяки якому поняття та уявлення студентів стають зрозумілішими та конкретнішими. Головним чином це стосується явищ повітряної перспективи, просторових властивостей кольорів, впливу освітлення на зміну локальних, предметних кольорів.

Принцип активності та свідомості навчання передбачає закріплення студентом на практиці того, що показав викладач. Свідома, активна та самостійна робота студентів завжди сприяє кращому й тривалому засвоєнню навчального матеріалу, творчому розвиткові особистості.

Принцип системності та послідовності навчання заснований на зв'язку нового матеріалу з попереднім засвоєним, поступовим розширенням і поглибленням у студентів загальних науково-теоретичних знань.

Принцип доступності та індивідуальності навчання спрацьовує як при оволодінні студентами теоретичним матеріалом, так і при оволодінні технічними навичками. Особливо це стосується викладання теорії: не слід перевантажувати її зайвими положеннями з інших галузей знань.

Освоївши курс "Архітектурне кольорознавство", студент здатен оволодіти знаннями аксіологічного і критичного підходу не лише до архітектурних, але й художніх витворів, вільно оперувати різними видами колірної композиції, аналізувати й аналогово використовувати колірну семантику в наступній роботі його як проектувальника і дослідника. Це підтвердила практика підготовки майбутніх зодчих у Національному авіаційному університеті, досвід якої у викладанні колористики може бути використаний факультетами архітектури інших вищих навчальних закладів України.

**ЦВЕТ В РАБОТЕ АРХИТЕКТОРА:
ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ**

Оксана Запорожченко, Александр Седак

Аннотация. Статья посвящена детальному анализу цветоведение как фундаментальной профильной дисциплины в подготовке современных архитекторов, влиянию цвета на формирования их мировоззрения и личных методов формообразование.

Ключевые слова: цвет, колористика, цветоведение, гносеология.

**COLOUR IN ARCHITECT'S WORK:
PROBLEM OF CONTEMPORARY PROFESSIONAL TRAINING**

Oksana Zaporozhchenko, Oleksandr Sedak

Annotation. This article is dedicated to detailed analysis of chromatics as fundamental professional subject in training modern architects; influence of colour on formation their outlook and individual methods of morphogenesis.

Keywords: colour, colouring , chromatics, gnosiology.

УДК 761.2

Володимир Іванов-Ахметов

доцент кафедри графіки, заслужений художник України

Єгор Секірін

ст. лаборант кафедри графіки, Видавничий поліграфічний інститут Національного технічного університету України "КПІ"

Офорт як засіб мистецького формоутворення

(Вступна лекція для ІІІ курсу «Коротка історія офорта як мистецтва». Частина друга)*

Анотація. Подано короткі відомості про історію формування офорта як окремого виду образотворчого мистецтва, особливості цієї техніки, про його минуле, сьогодення та перспективи розвитку в сучасному культурному світі.

Ключові слова: офорт, акватинта, м'який лак, пунктир, графіка, травлення, суха голка.

Рух світлотіні, взаємопроникнення мороку й світла, характерне для офортної техніки, в аркушах Рембрандта сприймається водночас і як віддзеркалення психології персонажів, і як внутрішній розвиток образу, і як подолання відсталої матерії силами й енергіями людського духу, і

* Початок див. "Українська академія мистецтва". — Вип. 17. — 2010. — С. 98–110.

як конфлікт категорій добра і зла. Ця багатозначність його офортів, невичерпна глибина їхніх сенсів визначають виняткове місце, яке посідає офортна творчість Рембрандта в історії гравюри.

Однак, саме ці якості, у відомому сенсі, ускладнювали художній вплив їх на граверів того часу: вони переймали у нього лише прийоми, лише зовнішні риси, не намагаючись вчитися його глибокого розуміння динамічних та психологічних можливостей офорта. Це стосується не тільки художників Голландії, але й майстрів інших європейських країн, багато з яких, наприклад чех Вацлав Холлар, який довго працював в Англії, рано почав копіювати Рембрандта, або італійські офортисти, що добре знали гравюри великого голландця.

У XVII ст. в Італії в офорті працювали, головним чином, живописці, передусім майстри болонської Академії: самі брати Карраччі, Гвідо Рені, Симоне Кантаріні. Створений ними світлий, злегка жіночний стиль офорта незабаром застиг в умовну схему в руках академічних художників Італії та Франції і лише в XVIII ст. послужив ніби далеким імпульсом до виникнення офортів Джованні Тьєполо та Антуана Ватто. Цікавішими були художники, що стояли осторонь від академічної течії: генуезець Бенедетто Кастільоне, в кращих офортах якого схвильованість і драматизм просочують всю атмосферу аркушів; знаменитий іспанський живописець Хосе де Рібера, що працював майже все життя в Неаполі, деякі офорти якого сповнені майже агресивною вульгарністю, що передає матеріальну потужність плоті; учень Рібери — Сальватор Роза, майстер передромантичного офорта із зображеннями воїнів та розбійників.

Європейський офорт XVII ст., дав багатьох видатних майстрів, але мало що передав XVIII ст. Репродукційна гравюра, що перемогла в XVIII столітті, залишила мало місця вільному, нерегулярному творчому офортові. У країні, що домінує в цю епоху в гравюрі Європи, — Франції, офортом досить випадковим чином займалися деякі великі художники — Оноре Фрагонар, Огюстен де Сент-Обен; у техніці офорта виконувалися численні “портрети в медальйоні”, що заполонили в другій половині сторіччя всю портретну гравюру, вони ретушувалися різцем і сухою голкою до того, що від травлення мало що залишалося.

Головним чином офорт застосували представники знаменитої школи книжкових ілюстраторів цього періоду. Дехто, як наприклад, П.Ф. Шоффар, визначний майстер віньєтки, гравірували свої дошки самі, але частіше репродукційні офортисти працювали по малюнках таких відомих ілюстраторів, як Гравело, Ейзен, Марільє. Ці офорти також дуже сильно опрацьовувалися різцем. З французьких офортистів XVIII ст. треба вирізнити лише Антуана Ватто, який виконав декілька дощок — свого роду модних картинок — дуже вільних, живих і витончених.

Але при всьому цьому французька школа відіграла дуже важливу роль у технічному розвиткові офортної техніки, оскільки саме у Франції у XVIII ст. народжуються такі різновиди офорта, як акватинта, труєний пунктир, м’який лак. Це було спричинено розумінням гравюри як

відтворюючого виду мистецтва: естамп епохи рококо прагне передати тональний лад картини, її колористичні ритми, і через це гравери наполегливо шукають нових можливостей для передачі в гравюрі тону, а не тільки ліній і плям, як було раніше. До того ж, все більшу роль у гравюрі починає відігравати колір, майже всі нові техніки існують водночас і як кольорові техніки гравюри.

Зупинимося стисло на технічних особливостях цих тональних технік.

Акватинта — найважливіша з них. Вона була, судячи з усього, винайдена Ж.-Б. Лепренсом наприкінці 1760-х років (хоча у нього були попередники, які експериментували з подібними прийомами). Суть акватинти в тому, що частини дошки, які при друці повинні давати рівний тон, рівномірно запиляються смолянистим порошком, який від того, що металева дошка злегка при цьому підігрівається, трохи розплавляються і пристає до дошки, так само, як і порошинки одна до одної. Коли таку дошку труять у кислоті, вона діє тільки між порошинками, протравлюючи її у вигляді численних крапкових заглиблень. Друкують таку дошку як звичайний офорт, але всі ці незліченні крапки для нашого зору зливаються в тон, тим більше темний, чим сильніше і довше труїлась дошка. Найбільш значні художні досягнення акватинти — це застосування її Ф. Гойєю в його знаменитих серіях офортів. Відзначимо також і кольорові акватинти французів Ф. Жаніне, Ш. М. Декурті, Ф. Дебюкура.

Пунктир — це інша можливість введення тону в гравюру. Він також створюється сумою крапок, але тут крапки ніби проколюються крізь звичайний офортний лак спеціальними інструментами — рулетками і матуарами, а також кінчиком голки. У Франції пунктир зазвичай називали олівцевою манерою, оскільки його застосовували майже виключно для відтворення малюнків — сангіною, пастеллю або малюнків “у три олівці”. Такі майстри, як Ж. Ш. Франсуа (винахідник цього способу), Ж. Демарто, А. М. Бонне, створювали надзвичайно красиві і дійсно майже ідентичні з оригінальними малюнки гравюри. В Англії пунктирна манера була ближчою до акватинти: маси крапок створювали рівний тон більшої або меншої сили. Найцікавішим майстром англійського пунктиру був італієць, який працював там, — Ф. Бартолоцці.

Насамкінець, ***м’який лак*** також був винайдений як техніка, що відтворює малюнок олівцем або крейдою. У цій техніці використовують особливо м’який лак, з великим додаванням сала. Дошку покривають аркушем м’якого тонкого паперу і на ній художник малює свою композицію. Від тиску олівця папір пристає до м’якого лаку і після того, як малювання закінчене і папір різко відривають від дошки, разом з нею зривають частинки лаку, що пристав, оголюючи дошку. Оскільки папір, на якому малюють, фактурний, то й лак пристає до опуклостей фактури, тому після травлення і друку відбиток відтворює вид малюнка по фактурному малювальному паперу. Ця техніка була поширена, головним чином, в Англії, хоча винайшов її в XVIII ст. той же Ж. Ш. Франсуа, який створив пунктирну манеру.

Найбільші досягнення в офорті XVIII ст. належать італійцям. Першим був А. Каналетто, що запропонував зовсім новий тип міського пейзажу, повністю трансформувавши традиційну ведуту, поєднавши її з романтичним сприйняттям природи. Види Венеції, її будівлі, мости, лагуна, пам'ятники закреслюються короткими паралельними штришками, що поступово розріджуються до дальніх планів, і проступаючий крізь них білий колір створює в композиціях світло й повітря. Ця побудова пейзажу через повітряну перспективу, підлеглість, майже до зникнення, перспективи лінійної і прийнятою з часів Лоррена кулісної композиції і складають те нове, що відкрив в офортному пейзажі Каналетто. Сама офортна лінія в його аркушах також покликана передати світлоповітряне середовище, вібрацію форм крізь вологість повітря: його штрихи часто трохи зігнуті, трохи тремтливі, ніби не окреслюють контури в сонячному, напоєному вологою повітрі Венеції. Каналетто виконав в офорті всього лише одну серію пейзажів з тридцяти аркушів, але ними затвердив себе як один з кращих майстрів гравюри цього виду мистецтва.

Тоді ж, в середині XVIII ст., до офорта звертається інший знаменитий венеціанський художник — Джамбаттіста Тьєполо. У двох своїх офортних серіях "Капріччі" та "Фантастичні скерцо", сюжети аркушів яких до нашого часу не отримали задовільного пояснення, Тьєполо відроджує стиль світлого офорта, створеного болонськими художниками за більш ніж сторіччя до того. Але стиль цей під його голкою набуває рис небувалої жвавості, природності, сонячності. Легкими, вільними штрихами він в імпровізаційній манері закреслює фігури німф і сатирів, циганок та воїнів, мудреців та скелетів, цапів та сов. У русі голки немає й натяку на будь-яку регулярність, штрихи розріджуються, розходяться, різко обриваються; у затінених місцях ці лінії згущуються в насичену повітрям темноту. Часто фігури не обкреслені ясним контуром, а лише позначені штришками, що передають водночас і пластику, і колорит. Якщо найбільший офортист XVII ст. Рембрандт бачить світ ніби зануреним у тривожні сутінки, то Тьєполо в своїх офортах відкриває високе поетичне відчуття ясного сонячного дня. Недаремно його життєрадісна манера вплинула на таких художників, як О. Фрагонар.

Старший син Тьєполо, Доменіко, старанний офортист, багато відтворював у гравюрі картини і плафони свого батька, але цікавий він не цим, а своєю серією "Втеча до Єгипту", де в 24 аркушах виявляє незвичайну винахідливість у сюжетах та композиціях на одну тему. Як офортист він сильно поступається батькові, його аркуші характеризуються картинною композицією і набагато традиційнішим підходом до офорта.

Та, мабуть, найбільш значним офортистом цього часу був також венеціанець, який значну частину життя прожив у Римі, — Д.Б. Піранезі. Зачарований величчю руїн імператорського Риму, він, архітектор та археолог, майже всю свою творчість присвятив зображенню цих будівель. Піранезі створив небувалий до того стиль офорта — повний глибокого драматизму, насичений кольором, пронизаний потужністю ритмів.

Ф. Гойя. Дякуємо за сочевицю

Понад 1000 його аркушів вражають своїми новаторськими властивостями. По-перше, це величезний для даної техніки розмір дощок, який відразу ж виводить офорти Піранезі зі сфери ліричного, камерного мистецтва, чим цей вид гравюри був до того — вони сповнені монументальності, активності форми, образного звучання. По-друге, незвичайна роль колориту, що виявляє всю свою силу в максимальних контрастах темного й світлого.

І, нарешті, дивовижна просторовість цих офортів — у його кращих серіях "В'язниці", пізні "Види Пестума" простір ніби починає жити самостійним життям. Здається навіть, що не зображені будівлі визначають просторовість інтер'єрів, але простір своїм самостійним буттям, своїм внутрішнім рухом, своїми проміжками, інтервалами, цезурами визначає розміщення всіх цих могутніх стін, сходів, колон, які необхідні в композиції тільки для того, щоб членувати собою простір, зробити особливо відчутними його першооснову, органічність його існування. Офортні штрихи в його аркушах найчастіше сильно, швидко і трохи недбало рухаються за формою архітектури, але частіше вони збиваються в глухі маси або косими розчерками передають рух тіней на світлих дальніх планах. Штрихи ці дуже сильно протравлені, вони пройдені різцем, який своєю активністю, набуханням лінії ще підсилює контрасти кольору, в результаті тону в його гравюрах організовуються в могутні акорди, що наростають у своєму звучанні.

Перебільшеність масштабів архітектурних форм в офортах Піранезі, яка походить від того, що вони височіють перед нами на передньому плані аркуша, немовби сам простір виштовхує їх на глядача, спрямовуючи на нього ці колосальні пілони, русти, карнизи — все це додає офортам

особливого монументального звучання. Ці конфлікти простору та архітектури — світлого й темного, конкретного й фантастичного — надають офортам Піранезі того драматизму, якого офорт як вид гравюри не мав у всій своїй історії. Навіть у пізнього Рембрандта драматизм пом'якшується ліризмом — такої різкості, активності дії всіх елементів гравюри, такого повноголосся, як Піранезі, не досягав ніхто.

Всі інші скільки-небудь помітні офортисти цього часу поряд з Піранезі-офортистом навіть здаються такими, що не заслуговують на згадку. Назвемо все ж таки двоє імен: це німець Д. Ходовецький, автор безлічі офортних ілюстрацій до літературних творів, а особливо — до альманахів та календарів, чудово точний описувач побуту прусського бюргерства, і англійські карикатуристи, які працювали в офорті і серед яких найбільше відомий Т. Роуландсон, автор політичних аркушів, — він зробив багато гравюр і на спортивні теми.

Однак XVIII ст. породило зі своїх надр ще одного офортиста, одного з найбільших майстрів гравюри, хоча його творчість припадає, по суті справи, на XIX ст. Це Франсиско Гойя.

Офорти Гойї займають ніби проміжне положення, сполучаючи собою гравюру XVIII і XIX ст. Його ранні офорти за картинами Веласкеса — це ще типовий офорт епохи рококо, розвиток стилю Ватто і Тьєполо, його "Капрічос" — це ще значною мірою гравюри попереднього сторіччя, гравюри Просвітництва — за своїм моралізуючим духом, антиклерикальним пафосом, вірою у виправну дію мистецтва, цілком замкнутій в собі картинній композиції. Але чим далі, тим сильніше Гойя звільняється від цієї, віруючої в кінцеве торжество розуму ("Сон розуму породжує чудовиськ") повчальності: його "Жахи війни", "Тавромахія", "Діспаратес" виявляють все більшу забарвленість особистими емоціями або прагнення до зорової об'єктивності, або бажання виразити кошмари, що мучать його, — цілком у дусі Романтизму.

Якщо подивитися на всю офортну творчість Гойї в цілому, то вона стоїть відокремлено у всій історії класичної гравюри. Ніколи графіка не створювала таких різко емоційних творів за повної відсутності в них ліризму, ніколи соціальний пафос не виражався в такій фантастичності, часто безпросвітній загадковості сюжетів, ніколи в мистецтві світ не виставлявся в такому гротесковому заломленні, ніколи художники не творили, як тут, з одного лише імпульсу обурення й жаху, який не вичерпувався впродовж багатьох десятків аркушів кожної серії. Незвичайні і суто гравюрні якості його офортів. Використовуючи незадовго до цього винайдену акватинту, Гойя застосовує її не як відтворення акварельного відмивання або світлих відтінків гуаші, що робили французькі акватинтисти, а як засіб для створення напружених контрастів у гравюрі, він перетворює її з чисто технічного методу в першоелемент образної структури офорта: з цього глухого, нічного, акватинтного простору і народжуються ті монстри, ті примари, ті злочини — все зле, яке переповнює світ гойївських офортів.

У цих аркушах надзвичайно особистий початок: композиції завжди підкреслено експресивні; емоція повна несамовитості; образи, що варіюються в кожній серії, утворюють глибоко персональний словник, що зазвичай залишається зашифрованим для глядача; гравюри забезпечені написами, що часто не прояснюють сюжет, але завжди є імпульсним вигуком автора, який апелює саме до глядача.

О. Єгоров. Поклоніння пастухів

Усі ці якості офортів Гойї пояснюють, чому в епоху класицизму та раннього романтизму вони залишалися майже непоміченими, чому його серії не видавали, а видані — не розпродавалися. Тільки XX ст. змогло сповна оцінити ці гравюри і використовувати їхні уроки, хоча вже французькі романтики захоплювалися ними: у Делакруа були серії офортів Гойї, і він копіював окремі аркуші, вони захоплювали Гюго і Бодлера.

Але в цілому епоха романтизму майже нічого не дала офортові — можна сказати, що вся перша половини XIX ст. утворює інтервал в історії цієї техніки. Хоча окремі вдалі гравюри продовжували з'являтися, офорт жорстоко страждав від конкуренції зовсім недавно винайденої техніки літографії, яка пропонувала художникові ще легший і безпосередній метод створення гравюри. Лише у 1850-ті роки з'являються майстри, які заслуговують хоча б на згадку в цьому короткому огляді. Це пов'язаний з барбізонцями Добіньї, це близький до них Мілле, який працював не тільки в чистому офорті, але й в техніці м'якого лаку, затвердивши у гравюрі нового героя — селянина, досягав у своїх аркушах і значної пластичної виразності, і чисто пленерних вирішень; це, нарешті, Меріон, абсолютно незаслужено оголошений відроджувачем французького офорта, чиї "Паризькі види" важливі тим, що привернули широкий інтерес до цієї техніки, але всією своєю літературною романтикою, глибоко архаїчним ставленням до офорта, чисто ведутним розумінням пейзажу, аж до зухвалого наслідування Каналетто і Зеєману, повертали офорт у минуле.

На початку другої половини XIX ст. цікавість до офорта, як з боку художників, так і з боку таких впливових критиків, як Бодлер, збільшується.

У 1862 році у Франції гуртується "Товариство аквафортистів", з якого і починається, власне кажучи, пожвавлення офорта: з'являються спеціальні видавці, знамениті друкарі, такі як О. Делатр, удосконалюють процес друку дощок. В Англії, Німеччині, Скандинавії зростає цікавість до офорта, виявляють увагу до цієї техніки і в Росії.

Якщо у XVIII ст. офортом лише випадково займаються небагато художників, переважно архітектори, то з початку XIX ст. ним та його різновидами захоплюється більша кількість майстрів. У офорті роблять карикатури, друкують картинки вуличних сцен, виходить альбом на біблійні теми О. Єгорова О. Кіпренський виконує під явним впливом аркушів Рембрандта декілька "гриффонажів" — ескізних офортів, що не призначалися для розповсюдження. Проте лише в 60-ті роки XIX ст. з'являються художники, які працювали в офорті регулярно: спочатку Т. Шевченко і Л. Жемчужников, які виконали ряд аркушів на теми української поезії та етнографії.

У 1871 році виникає "Товариство російських аквафортистів", до якого входили художники-передвижники. Не зважаючи на існування спеціального товариства і на те, що деякі з них зробили немало офортів, в історії гравюри їхня роль досить незначна, оскільки вони розуміли офорт тільки як засіб відтворення власних картин, що визначало і стиль цих аркушів — оповідний, з великою кількістю дрібних, розповідних деталей, з єдиним інтересом до "змісту". Треба зауважити, що ці російські офортисти були аніскільки не архаїчнішими від більшості тих граверів, які виставляли свої аркуші в салонах всіх країн, а плодовитий офортист І. Шишкін аніскільки не поступався в своїх пейзажах, наприклад, такому відомому всій Європі офортистові другої половини століття, як швейцарець Карл Бодмер. Але все це був дуже ремісничий, описовий підхід до гравюри, недаремно саме в цей час так цінувалися малі майстри голландського пейзажного офорта XVII ст. А. Ватерло і А. Евердінген.

Черговий імпульс розвиткові офортного мистецтва був даний не всіма цими численними професійними граверами, і навіть не романтиками (що проявили себе набагато яскравіше в літографії) і не барбізонцями, а майстрами нових течій, в першу чергу імпресіоністами.

Саме імпресіоністи створили новий офорт — безпосередній, спонтанний, з піклуванням про темп ковзання голки, що створювало цілісність всієї композиції та враховувало взаємоспіввідношення предмета і світлоповітряного середовища. У значному сенсі саме офорт імпресіоністів після довгої перерви продовжив традиції раннього офорта, створеного чудовими художниками маньєризму і бароко. Цікаво, що найбільш значними офортистами імпресіоністського плану були не дійсні імпресіоністи, а примикаючі до групи голландець І.Б. Іонкінд і Е. Мане. Іонкінд, який працював переважно у Франції, залишив два десятки пейзажних офортів, сповнених світла, повітря, руху. Сам білий папір його гравюри виявляється ніби матеріалізацією матерії світла, яка, згущуючись, породжує рухливі й хиткі тіні, форми, контури — світло не тільки є першоосновою всього,

але й об'єднує всю композицію, всі окремі тони в неподільне ціле.

Ще важливішу роль в історії офорта зіграв Е. Мане, який в кращих своїх аркушах прагне в лінійній системі графіки втілити чисто живописне завдання взаємоспіввідношення сильного світла й форми: предмет, фігура не народжуються у нього з пленерного середовища, але протиборствують з ним, щось втрачаючи в цій боротьбі, позбавляючись завершеності, але в результаті ніби набуваючи при цьому тимчасової характеристики.

Т. Ш е в ч е н к о. Варсавія

Кажучи про офорт імпресіоністів, необхідно поряд з ними назвати ім'я Дж. Уїстлера, що створив, особливо в пізніх серіях свій тип офорта дуже світлого, де форми виникають на аркуші лише через чисту зорову перевагу, де предмети, фігури і будівлі подані напіврозчиненими в яскравому сонці, де самі миттєві торкання голки немовби примушують форми безпосередньо виникати з атмосфери.

Згадувані тенденції імпресіоністського офорта і тісно пов'язаний з ними новий інтерес до цієї техніки помітно виявився наприкінці XIX ст. і в інших країнах: не тільки у Франції, але й в Німеччині, де був створений свій варіант офорта, багато в чому близького до імпресіонізму, в першу чергу, в роботах М. Лібермана; в Англії, де в другій половині століття з'являється ціла школа пейзажного офорта на чолі з Ф.С. Хейденом; у Росії, де В. Сєров виробив свою концепцію ліричного офортного пейзажу, в безпосередності і водночас візуальній цілісності не поступливого імпресіоністам, а в психологічних портретах зумів розвинути цей традиційний для офорта жанр у чомусь навіть далі за класиків XVII ст., відтворюючи образ у становленні, в єдності різних рис вдачі й стану.

Але ставлення до такого принципово натурного, легкого, підпорядкованого чисто зоровому враженню офорта дуже скоро змінилося.

Художники наступного покоління починають сприймати його як поверхневий і водночас як натуралістичний. У гравюру все сильніше входять символічні ноти (Дж. Енсор, Ф. Ропс); офорт різко збільшується за розмірами, прагнучи до монументальності (А. Цорн), в ньому, з одного боку, наростають риси елегантної віртуозності (П. Елі), з іншого драматизм (М. Клінгер); все частіше художники намагаються об'єднати соціальну тему з чисто декоративними вирішеннями (північні офортисти). Можна сказати, що наслідком зазначених процесів стала творчість Ф. Бренгвіна і К. Кольвіц найзначніших офортистів початку XX ст.

Добре обізнаний з системою художнього бачення XIX ст., Бренгвін був, разом з тим першим, можливо, художником, котрий ясно усвідомив необхідність великої форми, монументальності образу у гравюрі. Його кращі офорти особливо в двох основних жанрах його творчості — архітектурному пейзажі і в сценах із зображенням робітників — вирізняються дуже великою серйозністю інтонації, надзвичайною пошаною до своїх героїв пильщиків, шахтарів, ковалів. Бренгвіну вперше, мабуть, в європейському мистецтві вдалося зробити людину простої праці справжнім героєм мистецтва, причому без жодного відтінку сентиментальності, моралі або бунтарства, як це було майже в усіх художників минулого століття. І в цьому величезна заслуга Бренгвіна перед мистецтвом нашого часу.

Кольвіц — художниця, яка тісно пов'язала свою творчість з пролетаріатом, — можливо, ще більше характерна для XX ст. У її мистецтві героєм виступає народна маса, єдиний колективний герой, зі своєю особливою психологією, зі своїм вираженням відчуттів. На відміну від Бренгвіна, великі офорти Кольвіц пронизані емоційною пристрасністю, вона — один з рідкісних художників, у якого немає майже жодного аркуша, сповненого відчуттям заспокоєності, позбавленого драматизму, експресивності, протесту. Кольвіц насичує гранично сконцентрованим відчуттям реальну подію і цим доводить зображення до символічного узагальнення. Можна вважати, що в образотворчому мистецтві ніколи не було такого втілення народного бунту, стихійності його гніву, несвідомості його екстазу, як у серії Кольвіц "Селянська війна".

Гравюра XX ст. загалом значно емоційніше відкрита, ніж гравюра попередніх епох — згадаймо, наприклад, гравюру німецьких експресіоністів. Їхні офорти не такі різкі, як їхні ж ксилографії, але користуються тією простотою і активністю композиції, лінії, ритму, яких не можна побачити в давнішому офорті. Навіть якщо порівняти аркуші Гойї з "Жахів війни" з аркушами О. Дікса "Війна", то можна відчути, як німецький художник прагне лише безпосередньої виразності, тоді як іспанець завжди ніби заздалегідь роздумує про явище і тільки потім знаходить експресивні засоби.

Офорт початку XX ст., перш за все, характеризується особливим усвідомленням своїх чисто графічних можливостей. Художники прагнуть якомога виразніше виявити специфіку різних офортних різновидів — травлення, сухої голки, акватинти, м'якого лаку, різної мішаної техніки. Небувалої до того популярності набуває кольоровий офорт. У цьому особливо ве-

лика заслуга російських художників — Е.С. Круглікової, М.В. Якунчикової, В.Д. Фалілєєва, В.В. Владімірова, М.А. Доброва та інших. Кожен з них по-своєму бачить в кольорі можливість підсилити декоративні або емоційні якості гравюри, надзвичайно розширюючи її інтонаційний діапазон — від легкого, іноді навіть сентиментального до різкого драматизму.

О. Данченко. Перший (із серії "Чорнобиль")

Для графіки XX ст. у всіх її проявах характерні свідомі пошуки власного стилю, максимально віддаленого від інших, навіть близьких видів образотворчого мистецтва. У гравюрі це виявляється у пошуках особливої логіки, часто раціоналістичної побудови, штриховедення і водночас — розробці складних метафоричних вирішень. Гравери найчастіше відмовляються від глибокого, перспективного простору, композиція членується всього лише на два — три плани, зображення будується в аркуші, як кристал, завершений і ніби відмежований від випадковостей оточення, від хаосу середовища. Цьому ж сприяє чисто лінеарна система штриховедення, іноді вона навіть близька до діаграми, до знаку: в офорті цього часу все покликане створити переважно інтелектуальний образ, очищений від всього побутового, такого, що оповідає, обтяжує, що апелює, перш за все, до пізнавальних здібностей глядача.

Зрозуміло, ця характеристика ніяк не може стосуватися всього офорта XX ст., вона прийнятна лише до перших його десятиліть. У XX ст. всі види гравюри пережили буквально вибух інтересу до себе як з боку худож-

Г. Якутович. Вечеря
(ілюстрація до повісті М. Гоголя "Вій")

ників, так і глядачів. Уже з 30-х років у гравюрі виникає багато самостійних художніх тенденцій, формується все більше шкіл, майже в кожній країні з'являється багато граверів, влаштовуються регулярні міжнародні виставки гравюри. Офорт, зокрема, надзвичайно збільшується в розмірах, він все частіше буває кольоровим, сама техніка надзвичайно витончується. При цьому можна навіть стверджувати, що гравюра останніх 40–50 років починає часом вирішально впливати на стиль всього образотворчого мистецтва.

З усіх видів гравюри найживіший, найартистичніший, найпривабливіший своєю особовістю, глибиною, безпосередністю, найрізноманітніший за всі гравюрні техніки, такий, що дав багатьох великих майстрів, — офорт, як нам здається, заслуговує на докладне вивчення, набагато більше, ніж будь-який інший вид гравюри.

Офорт надає художникові найбільшої свободи самовираження, робить можливим відтворення будь-якої художньої техніки — від експресивного начерку, світлотіньового і тонового рисунку, легкої акварельної композиції, до пастозного фактурного живописного полотна. Можливо, цим і пояснюються особливе значення його в сучасному графічному мистецтві і його перманентна популярність.

Серед найбільш відомих художників України, які працювали в техніці офорта, необхідно відзначити О. Данченка, М. Дерегуса, Г. Якутовича, А. Чебикіна, В. Гордійчука, Г. Галинську.

Сучасне графічне мистецтво, зокрема офорт, що вже з XIX ст. перестало бути вторинним репродуктивним методом, тривалий час існує окремо від книговидання. Натомість його колишні функції поступово відходять до комп'ютерного дизайну. Давати оцінки цьому закономірному і передбачуваному процесу було б справою невдячною та недоречною.

В той час, як книга стає все більше “масовою” і “промисловою”, естамп перетворюється на самоцінне і самодостатнє, а в умовах загального експериментального характеру художнього процесу — на елітарне і навіть екзотичне графічне мистецтво.

1. *Леман И.И.* Гравюра и литография: Очерки истории и техники. — Спб., 1913.
2. *Айзеншер И.Я.* Техника офорта: Гравюра на металле. — М.: Искусство, 1939.
3. *Левитин Е.* Офорты Рембрандта. — М.: Гос. Узд-во изобр. Искусства, 1963.
4. *Шистко В.М., Звонцов В.И.* Офорт. — М.: Искусство, 1971.
5. *Окас Е., Кангиляши О.* Sugavtrukitehnikad. — Kunst. Tallin. 1965.

ОФОРТ КАК СРЕДСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Владимир Иванов-Ахметов, Егор Секирин

Аннотация. Приводятся краткие сведения об истории формирования офорта как отдельного вида изобразительного искусства, об особенностях этой техники, о его прошлом, настоящем и перспективах развития в современном культурном мире.

Ключевые слова: офорт, акватинта, мягкий лак, пунктир, графика, травление, сухая игла.

ETCHING AS A MEANS OF FINE ART FORMING

Volodymyr Ivanov-Akhmetov, Yegor Sekirin

Annotation. A brief history on developent of eau forte as a separate art. Discussion of characterstics and the future of the tecnique in the world of arts.

Key words: eau forte; aquatint; soft varnish; dotted line; graphics; etching; dry-point; intaglio printing.

УДК 378.14

Тарас Гончаренко

викладач кафедри рисунка НАОМА

Моя робота над лінoритами до драматичних творів В. Шекспіра

Анотація. Автор розповідає про особливості своєї роботи над створенням ліноритів за п’єсами В. Шекспіра “Буря”, “Гамлет”, “Річард III”.

Ключові слова: лінорит, В. Шекспір, творчий процес, техніка виконання.

Здавна хотілося проілюструвати драматичні твори Вільяма Шекспіра. Ще коли навчався у майстерні книжкової графіки під керівництвом професора В.Я. Чебаника, зробив серію невеликих ліногравюр, виконуючи курсове завдання з композиції. У 1983 році, з дозволу професора, подав їх на виставком IV Республіканської виставки книжкової графіки і дуже

пишався, коли шість моїх ліноритів зайняли місце в експозиції поруч з творами відомих майстрів з ілюстрації та оформлення книги.

Мрія працювати над творами Шекспіра вабила можливістю поєднати роботу над геніальними літературними творами, пов'язаними з мистецтвом театру, і творчу працю в галузі мистецтва оформлення та ілюстрації книги. І коли до рук потрапили великі шматки лінолеуму, роботу над своїми ліноритами розпочав з уяви, без попереднього збору матеріалу, без ескізів та картонів. На старому лінолеумі, що його викинули будівельники після ремонту будинку, були подряпини, шматки смоли, ламані, чудернацькі краї, а також втрачені, відірвані ділянки. Я не дуже ретельно обробив лінолеум перед початком роботи, на відміну від того, як це зазвичай робив, працюючи над ліноритами малого розміру, де найменші подряпини та нерівності могли стати перешкодою в роботі різцем та при друкуванні.

На дещо недбало підготовленому до роботи лінолеумі залишились ділянки з різними фактурами поверхні, що наштовхнуло на створення певних деталей і допомогло у вирішенні образів та розміщенні сюжетів. Розглядаючи незвичайну форму лінолеуму, я продумував, що буде зображено на ньому. Різні за формою шматки, розкладені на підлозі, кілька разів міняв місцями, доки вирішував, який сюжет найкраще підійде для кожного з них. Створивши таким чином певну ритміку, означив подумки сюжетну лінію і почав прорисовувати тушшю кожну композицію.

Оскільки роботу над графічними формами розпочав одразу з підготовчих малюнків пензлем і тушшю просто по лінолеуму, необхідні правки вносив до композиції вже під час роботи різцями, домальовуючи вуглем те, що треба було змінити чи уточнити й виконати різцем. Через те, що розмір ліноритів був великим (близько 120 см заввишки і 90 см завширшки), під час роботи неможливо було осягнути поглядом одразу всю графічну форму. Тому час від часу доводилося відставляти лінорит на необхідну відстань, щоб при роботі над якоюсь частиною чи деталлю не загубити співвідношення та цілісність всієї композиції.

Для перегляду роботи часто використовував дзеркало, завдяки чому бачив графічну форму з більшої удвічі відстані та в зображенні, яке мало б вийти при друку на папері. Відставляючи графічну форму, необхідно було фіксувати її у суворо вертикальному положенні, щоб уникнути небажаних скорочень зображення, які утворювались, коли лінорит лежав на підлозі, адже саме на підлозі доводилося працювати над ліноритами такого великого розміру. Щоб не пошкодити різцями підлогу, прорізаючи лінолеум наскрізь в тих місцях, які не повинні були друкуватися, підкладав під нього циновку та великі шматки пакувального картону.

Малюючи пензлем, фантазував, дивлячись на нерукотворні фактури, випадкові тріщини та подряпини на поверхні графічної форми, уявляв, як невдовзі працюватиму різцями. Деякі з ліноритів виконав "на одному диханні" — враз уявив, намалював та вирізьбив їх. До інших вносив зміни під час роботи різцями, інакше осмислюючи та сприймаючи певні

ритмічні та структурні елементи композиції. Цьому сприяли зупинки в роботі, коли відставляв лінорит, щоб побачити його в цілому.

Розглядаючи лінорит з більшої відстані, обдумуючи виконану роботу, відзначав для себе не помічені раніше можливості покращити композицію, удосконалити та зробити виразнішими технічні прийоми обробки графічної форми. Такі зміни, як уже мовилося вище, робив малюючи вуглем, завдяки чому цей малюнок добре було видно над рисунком, виконаним тушшю. При потребі він легко видалявся ганчіркою, надаючи можливість переробити або уточнити попередній підготовчий рисунок, а то й зовсім відмовитися від змін, якщо переконувався у тому, що вони суттєво не покращать твору.

Внесення змін у ході експериментального створення графічної форми великого розміру, можливість спробувати різні варіанти, а також можливість "відступу на попередні позиції" — все це дуже важливо для творчого процесу в такому випадку, коли роботу розпочато без попередніх ескізів і картонів, змога "маневрувати" є просто необхідною. Адже помилки, зроблені різцями на графічній поверхні, виправити важко.

Розмір лінориту вимагав відповідної техніки виконання. Довелося користуватись переважно різцями великого розміру та різної конфігурації, оскільки ними можна швидко обробити великі площини, створивши відчуття експресії та динаміки. При цьому необхідно було враховувати розмір і ширину штриха, аби він відповідав розмірові лінориту і не здавався дрібним. Цих співвідношень потрібно дотримуватися ще й тому, що виконані твори мають відповідати вимогам поліграфії в разі використання їх як ілюстрацій у книзі та суттєвого зменшення. При зменшенні дрібні штрихи можуть зникнути і погіршити якість ілюстрацій.

Працюючи над ліноритами, прагнув наблизити їхню художню форму до змісту та ритміки літературних творів. Різну матеріальність та різні фактури створював, використовуючи різноманітні прийоми техніки штриха: схрещений та паралельний штрих, штрих-крапка тощо. Психологічну напругу сюжету та гостроту почуттів персонажів намагався передати через залишені великі необроблені площини лінолеуму, що при друку були чорними і на противагу їм відпрацьовував щільним штрихом ті, які при друку залишалися білими з невеликими подекуди чорними цятками.

Також у композиції аркуша використовувались втрачені ділянки лінолеуму, які при друку залишались зовсім білими. Такі тональні контрасти створювали напругу в потрібних місцях на площині аркуша, поєднуючи композиційні акценти з розкриттям сюжетної лінії драматичного твору. Площини лінолеуму, оброблені не дуже щільним паралельним та перехресним штрихом, при друку виглядали умовно сірими і напругу послаблювали. Чорні крапки на білому та білі крапки на чорному тлі не тільки слугували для передачі певної фактури, а й використовувались для тональних переходів від темного до світлого і навпаки.

Створена за допомогою таких технічних прийомів ритміка кожного аркуша та серії ліноритів в цілому надала художнім образам належної

динаміки та експресивності, як на мій погляд, близької до ритміки літературного твору Шекспіра. В його драматичних творах напруга то зростає, то перетікає в спокійне русло, утворюючи ритми розміреної, спокійної гри акторів, що змінюється епізодами високого емоційного піднесення, яке я намагався відтворити вищенаведеними технічними засобами графічного мистецтва.

Перечитуючи тексти Вільяма Шекспіра та працюючи над ліноритами, уявляв, як ці сюжети могли бути поставлені в театрі, як актори зіграли б ту чи іншу сцену за часів великого драматурга чи в наші дні, намагався надати своїм творам сценічної театральності. При трактуванні образів героїв використовував прийом певної міри умовності, завдяки якій вони, здавалося, ставали схожими на вигаданих казкових героїв. Щоб створити таких у реальному житті на сцені театру, актори мали б гримуватися та придумувати характерні рухи для кожного з них.

У композиціях своїх ліноритів основну увагу концентрував на створенні образів персонажів. Середовище, у якому відбувалася дія, зображував як суцільне чорне тло — на зразок сучасних експериментальних спектаклів, що не використовують декорацій, які, як мені уявлялося, могли прикрашати сцену театру "Глобус" за часів В. Шекспіра. Пейзажний мотив повторювався у ліноритах до різних драматичних творів. На мою думку, роль таких повторів — посилювати враження у глядачів, що дія відбувається в старовинному театрі, не обтяженому складними технічними засобами, які з'явилися пізніше, у XIX — на початку XX століття, коли одна й та сама декорація могла використовуватися у різних спектаклях.

Статичність образотворчого мистецтва, у моєму прикладі, обмежена краями графічної форми та краями аркуша, на який з неї має переноситися зображення, не давала мені можливості при відображенні драматургії В. Шекспіра користатися прийомами і ефектами, які використовують режисер та актори на театральній сцені під час спектаклю. Можливість рухатись, озвучувати текст, впливати на глядачів за допомогою музики та звукових ефектів, змінювати місце і час дії на сцені — у цьому перевага творчості актора перед художником. Перевага ж образотворчого мистецтва полягає в тому, що створена річ залишається надовго, до того ж лінорит може друкуватися багато разів, а актор вимушений грати виставу щоразу заново, маючи, щоправда, можливість від вистави до вистави відточувати свою майстерність. Художникові-графіку залишається хіба що вдосконалювати свої друкарські навички.

Однак у цих видів мистецтва є й спільні риси. Насамперед ставлення митців до своєї роботи, яка не пробачає помилок. В обох видах мистецтва творчий процес починається, коли митець обмірковує, як він виконає свій твір чи роль; далі йде підготовчий етап роботи і, нарешті, — виконання, для якого і в актора, і у художника є одна можливість. Художник, якщо зіпсує графічну форму, шукатиме новий лінолеум — актор, не впоравшись зі своєю роллю, можливо, шукатиме новий театр. Спільними у художника, режисера та акторів є засоби композиції, за допомогою яких

вони відтворюють драматичний твір, що включає такі поняття, як ритм, статика, динаміка, контраст, гра світла і тіні тощо. Згадані засоби різних видів мистецтв відрізняються за формою, але є принциповими, оскільки без застосування їх неможливо створити повноцінний твір.

Передати відчуття руху на площині аркуша, використовуючи вищеназвані засоби, я намагався навіть у зовні статичних композиціях, де фігури героїв зображені в стані спокою. Використовував для цього напругу лінії (білі та чорні) експресивного штриха, білих та чорних площин, які вибудовував у діагональних напрямках. Різноманітними динамічними технічними прийомами і тональними ефектами намагався наблизити сприйняття своїх творів до того, як сприймає глядач виставу.

Створюючи композиції з кількома фігурами, мав можливість зображувати у складних ракурсах як окремого героя, так і групу в цілому. Рух основних форм однієї фігури міг співпадати з рухами іншої постаті, або навпаки — вибудовувався у протилежному напрямку, вносячи до композиції певний дисонанс та напругу. Для цього вибудовував композиційні зв'язки між героями, зображуючи їх в активних розворотах та ракурсах, ускладнював композицію, переплітаючи фігури героїв між собою. Компонуючи персонажів, продумуючи їхні рухи та зв'язки, створював основну вісь композиції, навколо якої за допомогою композиційних засобів розгортав ту чи іншу дію.

Інколи жалкував, що мої герої не можуть ожити і почати рухатись, як актори на театральній сцені або у кіно чи персонажі в анімації. Підсвідомо саме такого враження мені хотілося добитися від своїх творів. Умовність засобів графічної техніки стримувала ці бажання і примушувала передавати враження театрального дійства прийомами, доступними образотворчому мистецтву, зумовлювала декоративну образність героїв моїх ліноритів.

Характерною особливістю роботи автора розглянутих ліноритів було поєднання художньої творчості з необхідністю перечитування драматичних творів В. Шекспіра. Творчість великого драматурга надихала й спонукала до здійснення експерименту, підказувала цікаві ходи у художньому пошукові, допомагала зрозуміти та опанувати її методами і засобами. Краще збагнути ці речі допомагала робота на стику різних видів мистецтв, а саме — літературного, театрального, графічного. Я отримував задоволення від неперевершеної літератури, сміливої зміни ритміки поезії, яка відповідала зміні емоційного стану героїв.

Характерною особливістю п'єс В. Шекспіра є майстерне, сказати б, винахідливе поєднання в одному творі геніальної поезії в діалогах героїв з прозою, використаною для опису будь-якої сцени чи дії, що немовби створює враження певної "еклектичності" форми літературного твору. І саме це спонукало мене як художника-"сценографа" до вільного експериментування з формою та розміром ліноритів. Напевне, завдяки цьому я з відносною легкістю зміг вибудувати ритміку своєї графічної серії, що складається з різних за розміром та формою шматків лінолеуму; міг

Портрет В. Шекспіра.
Лінорит, 110×77 см. *1996*

експериментувати з технікою виконання, придумуючи та поєднуючи різні конфігурації штриха.

Драматична творчість В. Шекспіра вражає умінням автора талановито поєднати в ній іпостасі письменника, поета і сценариста-театрала. Складна сюжетна лінія вистави, глибокі емоційні почуття героїв надають можливість експериментувати акторам, художникам, режисерам. Під час театральної вистави змінюються актори, дії та сцени, освітлення, декорації, звукові ефекти, посилюючи у глядачів відчуття співучасті у цьому дійстві та примушуючи їх співпереживати бачене й чуте разом з акторами. Я ж намагався створити подібні враження у свого глядача за допомогою "руху" форми і тону на площині кожного з ліноритів.

Фантазія В. Шекспіра як драматурга безмежна. Упродовж вистави глядачі разом з його героями опиняються в різних трагічних та комічних ситуаціях, можуть перенестися з однієї країни до іншої, зі сцени у королівському палаці чи замку до темниці, хатини або трюму корабля. У його творах діють як історичні, так і вигадані особи та істоти. На сцені театру зміна подій та середовища — звична справа, адже вистава відбувається в просторі і часі. В образотворчому ж мистецтві через його двовимірності такий рух неможливий. Хіба що в книжковому мистецтві, коли в об'ємному блоці книги розгортання сюжету теж пов'язане з простором і часом. Яскравим прикладом цього може бути й дитяча книга з великою кількістю ілюстрацій, сприйняття образного ряду якої межує зі сприйняттям кіномистецтва або анімації. У першому випадку за рахунок перегортання сторінок, а в другому — завдяки зміні кадрів. До такого підходу вдаються, щоб зацікавити маленького читача, який лише починає вчитися читати.

Звісно, проілюструвати п'єси Вільяма Шекспіра великою кількістю ілюстрацій — справа нелегка, хоча можлива і цікава. Для маститого читача велика кількість ілюстрацій необов'язкова, навпаки, уявляти самому створені письменником образи, йому, напевне, цікавіше. Художник може провокувати такого читача, спонукати його до співучасті у творчому процесі, розпочатому письменником. Книга цікава йому як естетичний об'єкт, починаючи від обкладинки, якої він торкається вперше, культури шрифту, його художності та читабельності, для нього важливий зв'язок та виправданість усіх елементів оформлення й ілюстративного ряду.

Пригадую, як вирішував схожі проблеми під керівництвом професора В.Я. Чебаника, працюючи над курсовою роботою, про яку згадано на по-

чатку статті. Вимогливий викладач примушував дотримуватись і виконувати всі етапи роботи зі створення книги, її оформлення та ілюстрування. Починати роботу над книгою слід з вивчення та збору матеріалу, виконання ескізів, створення та розрахунків макета, виготовлення блоку книги, обкладинки, малювання та набору шрифтів в інститутській друкарні, створення графічних форм для ілюстративного ряду і закінчувати експонуванням завершеної курсової роботи в кінці семестру — для отримання оцінки.

Провівши шестирічне навчання у книжковій майстерні, я вдячний моєму вчителеві за отримані знання та вміння, які стали грунтовною основою для моєї самостійної творчої праці. Через багато років, створюючи свої лінорити, задумував їх як станкову серію, водночас маючи на увазі, що при нагоді вони могли б бути використані і як ілюстрації до книги. Вибудовуючи ритмічний ряд ліноритів, враховував їхній розмір, чергував більші з меншими, вужчі з ширшими, продумував, до якої п'єси і в якій послідовності вони постануть. Уявляв, як можна їх використати при макетуванні книги. У цьому разі внутрішній рух моїх ліноритів може посилюватися рухом елементів оформлення в середині книжки. Подумки проводив аналогії між театральним мистецтвом і мистецтвом оформлення та ілюстрування книги, розуміючи, що в їхній основі є немало спільного, що вони пов'язані з літературним твором і розгортаються в просторі та часі.

Змістовно і лаконічно цю думку висловив В. Фаворський у своїй статті "Пространство и время" ("Неделя", 1963): "Книгу можно назвать пространственным изображением литературного повествования, которое, как известно, развивается во времени. И важно, чтобы все элементы оформления передавали временной характер литературы — начало движения и конец". У ще більшій мірі це можна сказати і про мистецтво театру.

"В. Шекспір. "Буря". Лінорит, арк. 1, 134×77 см. *1996*

"В. Шекспір. "Буря". Лінорит, арк. 2, 134×77 см. *1996*

“В. Шекспір. “Портрет Гамлета”.
Лінорит, 116×67 см. *1996*

“В. Шекспір. “Портрет Офелії”.
Лінорит, 98×60 см. *1996*

Створюючи свої ліногравюри, уявляв театральну дію, образи акторів, вигадував, як можна було б нанести грим, в які костюми їх одягнути, серед яких декорацій і в якій обстановці зобразити. Такий підхід допоміг винайти стилістику, а також визначити міру декоративності та умовності моїх творів, застеріг від прямого, натуралістичного сприйняття образів.

В лінориті “Портрет В. Шекспіра” мною застосовано активно тональні контрасти. Композиційної напруженості допомогла досягнути форма лінолеуму з великими втраченими ділянками у верхньому та нижньому кутах з правого боку. Від правого “білого” кутка починається комір, який при друку стає білою плямою з гострими краями, що підкреслюють нервову напругу образу. Комір акцентує силует нижньої, темної частини голови, утворюючи тональний контраст чорного та білого, і створює композиційну напругу в місці, де він потоншується, активізуючи контраст між білою лінією та чорною площиною. Щоб показати складність характеру видатного драматурга та багатогранність його творчості, намагався трактувати образ, урізноманітнюючи технічні прийоми: різними штрихами потрактовано одяг, тіні на обличчі та на освітлених його частинах, а також волосся.

Оскільки у творах В. Шекспіра — комедійних і трагічних — знаходиться місце і смішним сценам, і серйозним, я намагався вираз його обличчя зробити неоднозначним. На перший погляд здається, що він посміхається. Однак, якщо придивитись детальніше, стане помітною напруга в трикутних зламах віка і брови, яка посилюється чорними лініями, що йдуть від переніcся через все чоло краями надбрівних дуг, ніби подовжуючи їх. Підсвідомо вони сприймаються як складки на чолі при скороченні мімічних м’язів, адже відомо, що такі зморшки утворюються під час гніву, коли людина зводить брови. Посмішка, яка ховається під

чорними лініями гострих вусів, перетворюється в напружений вираз губ, створюючи враження сконцентрованості.

Намагаючись передати об'єм, відпрацював широким щільним штрихом передні освітлені площини обличчя, а бокові, що знаходяться в тіні, тоншим зигзагоподібним штрихом з більшими проміжками чорного. Моделюючи тіні, вирізьбив штрихи групами в різних напрямках аби передати мерехтіння рефлексів. Освітлені частини обличчя моделював різними видами штриха, котрі, як мені уявлялось, мали підкреслити багатогранність натури видатного поета і драматурга, а також безмежність його творчої уяви та фантазії. Щоб не загубити цільного сприйняття форми голови, принципово вибрав різцями освітлені частини обличчя, залишаючи більше світла на чолі і менше в нижній його частині.

Для ліноритів до трагікомедії "Буря" обрав лінолеум більшого розміру, аби можна було виконати багатофігурні композиції. Розраховував, що завдяки своєму великому розмірові вони займуть домінуюче положення серед інших ліноритів. Сюжет п'єси "Буря" містить трагічні потрясіння і комічні сцени, серед її героїв і титуловані особи, і челядь, і блазні, а також вигадані фантастичні персонажі. Вона своєрідно вразила мене саме особливим розмаїттям образів та подій. Велика кількість пригод героїв, складний сюжет зумовили підхід до створення ліноритів. На відміну від "Гамлета" та "Ромео і Джульєтти", де хотілося зупинитись на розкритті окремих образів, відтворив події, в яких брали участь декілька персонажів.

Сюжети "Бурі" розгорнув на темному тлі, адже події п'єси розгортаються спочатку на кораблі, який тоне під час бурі, а потім на острові вночі, де, долаючи різні пригоди, збираються всі герої. У двох ліноритах використав різні композиційні прийоми. У першому основна вісь композиції утворилася по вертикалі зв'язком фігур Стефана та блазня Трінкуло. Вони обертаються навколо неї, утворюючи рух по спіралі. У другому лінориті, навпаки, вісь композиції утворилася по діагоналі на стику фігур, які об'єднані зв'язками, але взаємно протидіють. На першому зображено веселий танок, на другому — бійку. Для посилення руху у першому лінориті зобразив танцюючі фігури в активних ракурсах та розворотах. Напрямок руху ніг вибудував знизу до гори, створюючи враження, що рух передається від однієї форми до іншої. У другому лінориті, де треба було зобразити боротьбу і протидію, на противагу

"В.Шекспір "Гамлет". Лінорит, 147×74 см. *1996*

основній діагональній осі композиції, в протилежних діагональних напрямках розмістив допоміжні композиційні осі. Вони пройшли по ногах Стефано і Трінкуло та по руках Стефано і були підкреслені рухом руки Калібана.

Більший розмір ліноритів вимагав враховувати ширину та розмір штриха, який при можливому зменшенні зображення мав відповідати розмірові штриха менших ліноритів. Тому виконав їх різцями ширшого розміру, в окремих місцях з'єднував штрихи між собою, що давало лінію вдвічі товщу. Оскільки події відбувалися вночі і фігури зображувалися на темному тлі, можна було виривати світлом потрібні частини постаті, а ті, що композиційно не потребували акцентування, "розчиняв" у темному тлі.

До п'єси "Гамлет" виконав три лінорити: два портрети — Гамлета і Офелії — та один лінорит більшого розміру, де зобразив постать Гамлета з черепом Йоріка.

Портрет Гамлета виконав на лінолеумі з нерівною лівою стороною — асиметрична форма, як мені видалось, мала підкреслити неоднозначність та суперечливість його образу. У виразі обличчя Гамлета намагався відобразити духовну драму, відтворити стан героя, змушеного удавати божевілля, що проявлялося то в глибокому смутку, то в шаленій люті, а також його вагання щодо помсти дядькові, королю Клавдію, за смерть батька. Його обличчя позбавлене чіткого контуру, який з'являється тільки в нижній частині, де темне підборіддя вирізняється на тлі білого коміра.

"В. Шекспір. "Річард III". Лінорит, 98×80 см. *1996*

Образ Офелії, навпаки, вийшов урівноваженим на площині лінорита, поданим майже в фас. До симетричної композиції вносить напругу контрастне вирішення тональних співвідношень. Активніше, ніж у портреті Гамлета, сприймається лінія, що виділяє контур обличчя, а також підкреслює деталі в середині форми.

Зважаючи на складну композицію п'єси й глибину характерів, намагався зробити неординарним ритмічний ряд ліноритів, як використанням різних розмірів, так і різним тональним навантаженням окремих аркушів.

Коли було завершено роботу по створенню графічних форм, зробив пробні відбитки з них, аби оцінити виконану працю і за необ-

хідності доопрацювати лінорити. Для цих відбитків використовував не дуже цупкий обгорточний папір, на якому було легше друкувати і не шкода зіпсувати його.

Вважаю за необхідне повідомити про особливості, що постали при друкуванні з графічних форм такого великого розміру. Звичайний верстат для високого друку не підходив для цієї роботи. Недостатньо відповідним виявився і офортний верстат. Тому довелося скористатися великим верстатом для офсетного друку з широким валом. Ретельно виставивши тиск, аби не пошкодити верстат, почав друкувати кожен відбиток в два прогони частинами: спершу одну половину естампа, а потім — другу. Графічну форму разом з папером, на який переносилося зображення, треба було повернути після першого прогону так, аби не відбулося його зміщення під час друку другої половини естампа.

Для якісного друку треба було добре підготувати фарбу, враховуючи те, що вона переноситиметься на цупкий папір з гладкою поверхнею, а по ньому котитиметься важкий вал, який теж може призвести до зміщень зображення під час друку. Тому до звичайної фарби, яка застосовувалась при друкуванні ліноритів невеликого розміру, додавалася стара, загусла. Далі з'єднана фарба ретельно перемішувалась, доки не набула однорідної в'язкості. Потрібно було також стежити, щоб фарба не вийшла занадто густою, аби після тиснення не пошкодила поверхні паперу, коли папір із зображенням відділятиметься від графічної форми.

Лінорити за мотивами драматичних творів Вільяма Шекспіра виконав 1996 року. Вони експонувалися на престижних художніх виставках, дістали позитивну оцінку фахівців і широкого загалу глядачів. Тепер слово за читачами цієї публікації, проілюстрованої репродукціями з виконаних мною ліноритів.

МОЯ РАБОТА НАД ЛИНОРИТАМИ К ДРАМАТИЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В. ШЕКСПИРА

Тарас Гончаренко

Аннотация. Автор рассказывает об особенностях своей работы по созданию линоритов по пьесам В. Шекспира “Буря”, “Гамлет”, “Ричард III”.

Ключевые слова: линорит, В. Шекспир, творческий процесс, техника исполнения.

WORKING ON MY LLUSTRATIONS TO WORKS BY WILLIAM SHAKESPEARE

Taras Honcharenko

Annotation. The author discusses some specific details of his working to develop linocut illustrations to The Tempest, Hamlet, Richard III, plays by William Shakespeare.

Keywords: linocut, William Shakespeare, creative process, art technique.

Олена Морозова-Сабадаш

художник-реставратор Національного науково-дослідного реставраційного центру України (ННДРЦУ)

Реставрація раннього твору Катерини Білокур “Краєвид з річкою”

7 грудня 2010 року минуло 110 років від дня народження видатної української художниці Катерини Василівни Білокур. З цієї нагоди в Україні, у тому числі в селі Богданівка на Київщині, де народилася й мешкала велика майстриня пензля і пера, були організовані та проведені науково-практичні конференції, вечори пам’яті, доповіді; опубліковано ряд видань, зокрема книги “Катерина Білокур. Малярство і проза” (2009), “Катерина Білокур. Мистецька заповідь” (2010); значну кількість науково-популярних статей у засобах масової інформації і т. ін.

Увазі читачів нашого збірника пропонується розповідь художниці Олени Морозової-Сабадаш про реставрування картини Катерини Білокур “Краєвид з річкою”.

Картина “Краєвид з річкою” славетної художниці Катерини Білокур надійшла на реставрацію до науково-дослідного відділу реставрації станкового олійного живопису ННДРЦУ з Меморіального музею-садиби Катерини Білокур (с. Богданівка) у 2001 році. Картина була в аварійному стані і потребувала серйозної допомоги реставраторів. Пейзаж був написаний на проклеєній неґрунтованій тришаровій фанері, яка з часом деформувалась. Усі шари (завтовшки 2 мм кожний) були дуже пошкоджені шашелем. На поверхні утворилися тріщини (від 0,5 до 15 см). Особливо багато тріщин горизонтального напряму було у верхній частині твору — на зображенні неба. Зв’язок між шарами фанери став надзвичайно слабким, сталися значні втрати верхнього шару фанери. З лицьового боку на фанері були помітні отвори проточені шашелем та жучком-точильником.

У верхній правій частині фанера протрухла, від чого стала реальною загроза осипання колірного шару, який ледь тримався на окремих волокнах деревини. Фанера була наклеєна на планшет марки ДВП та прибита цвяхами з лицьового боку у місцях із задертими краями. Картина була сильно забруднена пилом і різними плямами, мала подряпини, потертості та лущення по всій поверхні, а також проявились сліди попередніх реставраційних поновлень у місцях втрат верхнього шару основи з лицьового боку було нанесено шпаклівку з пофарбуванням її брудною сірою фарбою, яка суттєво відрізнялася від авторського живопису. Ця шпаклівка осипалася, оскільки мала поганий зв’язок з основою внаслідок зсихання фанери.

На першому етапі реставраційної програми фахівцями відділу фізико-хімічних досліджень було проаналізовано пігменти фарбового шару, склад клею та реставраційної шпаклівки. Для дослідження відібрали вісім

проб живопису та одну пробу білої шпаклівки з тріщини на фанері, виготовили мікрошліфи поперечних зрізів живопису; структура живопису вивчалась у відбитому поляризованому світлі та у світлі видимої люмінесценції, збудженої УФ-променями. Склад наповнювачів і зв'язувальних компонентів шпаклівки та склад пігментів фарбового шару визначався методами ІЧ-спектроскопії, емісійного, спектрального, мікрохімічного, термохімічного і люмінесцентного аналізів.

За результатами досліджень встановлено, що пейзаж написано на проклеєній фанері. Авторський ґрунт відсутній. Фарбова поверхня — олійна багатошарова. Склад пігментів: свинцево-цинкові білила, крейда, ультрамарин, берлінська лазур, складна зелена (берлінська лазур з баритовою жовтою), складна помаранчева (органічна червона та свинцевий крон), вохри, чорна вугільна. У білій масі шпаклівки виявлено крейду та клей тваринного походження. Склад пігментів, ідентифікованих у фарбовому шарі, а також ступінь його висихання цілком відповідають техніці живопису першої чверті XX ст.

Для збереження і проведення відповідних досліджень була розроблена та затверджена на засіданні Науково-реставраційної ради ННДРЦУ програма реставраційних заходів.

Згідно з програмою на лицьовому боці нанесли два шари цигаркового паперу, один шар мікастрічкового паперу та шар марлі. Застосовували осетровий клей (4%) з антисептиком. Роботу демонтували від картону марки ДВП. З картону та фанери були вилучені цвяхи. Картину помістили під прес для усунення деформації. Далі фанеру роздублювали від картону. Картон обережно, шар за шаром, зрізали механічно скальпелем або ножем. Видалили крихкі шари фанери, які сильно протрухли від пошкодження шашелем. Залишки від пошкоджень виглядали як нерівності, які вирівнювали скальпелем, стамескою або шматочками тонкого скла.

Зі звороту невеликі місця втрат основи доповнювали акрисилом марки "Б", залишки якого відшліфовували. Картину було здубльовано на вологостійку основу. Впродовж роботи з основою фанера була розтягнена на мармуровому столі лицьовим боком донизу в паспарту з двох шарів із застосуванням медичного пластиру (завширшки 6 см). Заздалегідь було підготовлено дубовий шпон, який тричі проклеювали осетровим клеєм з антисептиком та наклеювали на дублювальну фанеру для запобігання її деформації. З лицьового боку місця втрат основи доповнювали шматочками дубового шпону, які були вирізані за формою втрат з відповідним напрямом волокон та збігалися з напрямом волокна авторської основи. Останні були витончені до необхідної товщини скальпелем. У роботі застосовували риб'ячий клей (8%) з антисептиком. У місцях втрат та тріщин основи з лицьового боку було нанесено реставраційний ґрунт. Торці фанери також були покриті реставраційним ґрунтом. Надлишки ґрунту зачищали скальпелем, наждачним папером.

Для видалення забруднень експериментально відібрали розчинники. Кращою виявилася суміш спирт:пінен (1:5). Локально були видалені

К. Білокур. Краєвид з річкою. Фанера, олія. *1920-ті*. До реставрації

ущільнені забруднення на зображенні неба та фігурі дівчинки. Розчистки проводили під мікроскопом МБС-10. На поверхню роботи наносили проміжний шар лаку з піненом у співвідношенні (1:3). Тонування проводили акварельними фарбами. Після завершення тонування на картину нанесли захисний шар лаку. Зворотний бік також було вкрито захисним шаром (розігрітий бджолиний віск у пінені). Поверхня була відполірована фланелевою тканиною.

Після реставрації робота стала яскравішою, деталі — більш виразними (див. фото). Авторський підпис на роботі відсутній, проте відомо, що К. Білокур свої ранні роботи виконувала саме на фанері, іноді на полотні без ґрунту.

Картину "Краєвид з річкою" художниця створила, коли їй було трохи більше 20 років. Вона сама перетирала фарби, власноруч виготовляла пензлі. Юна малярка малювала на папері, картоні, фанері, не знаючи, що їх треба ґрунтувати. Батьки Катерини Білокур у ті роки не розділяли її захоплення малюванням. Вона не знаходила підтримки ні матеріальної, ні духовної. Відомо, що на сімейній нараді батьки вирішили не віддавати Катерину до школи, адже читати вона вже вміла, до того ж бракувало коштів на одяг та взуття. Не раз Катерина Василівна з болем і жалем шкодувала, що немає в неї довідки про освіту і через неї не прийняли до жодного навчального закладу. Свої ранні художні твори малювала, як сама відчувала.

К. Білокур. Краєвид з річкою. Фанера, олія. *1920-ті*. Після реставрації

Картина "Краєвид з річкою" невідома не тільки широкому колу шанувальників, а й фахівцям. Тривалий час ця чудова робота знаходилася в оселі одного з жителів села Богданівки. Зберігалася вона не за належними правилами, тому в дуже пошкодженому стані потрапила на реставрацію. За своїми стилістичними, техніко-технологічними, колористично-живописними характеристиками "Краєвид з річкою" близький за манерою написання до таких відомих робіт художниці, як "Портрет Олі Білокур", "В Богданівці на Загреблі", "Дорога в'ється в даль", "Пейзаж з вітряком", "Портрет Тетяни Бахмач", "Жінка у зеленій керсетці", "Портрет Надії Кононенко". Усі згадані роботи виконані на проклеєній, неґрунтованій фанері і належать до раннього періоду творчості майстрині. Найбільш подібним до "Краєвиду з річкою" можна назвати пейзаж "В Богданівці на Загреблі". Обидва пейзажі Катерина Білокур прикрасила намальованими рамочками, ретельно підбираючи колір, який найбільше пасує до колориту кожної з картин. У "Краєвиді з річкою" він тепло-коричневий, тоді як у картині "В Богданівці на Загреблі" — синій. Можна припустити, що ці роботи юна К. Білокур створила у той період свого життя, коли перебувала на навчанні в іконописця у селі Смотрики.

На картині "Краєвид з річкою" олійними фарбами виразно виписана щедра на красу природа рідного для Катерини Василівни краю — села Богданівки. Вдивляючись у краєвид, ніби відчуваєш тихоплинне дихання води річки Чумгак. На першому плані бачимо два явори, що схилися над

водою, юну чорняву дівчинку в національному вбранні, яка обережно ступає у човник, напевне, збираючись відпливти від берега. За річкою видніється загадковий ліс, а весь простір сповнений чистим прозорим повітрям, диханням Матері-природи. Так і хочеться доторкнутися до шовкового листя дерев та разом з юнкою пробігтися шовковими травами, зайти у ласкаві води. Картина сповнена філософського змісту — звивиста річка асоціюється зі своєрідною дорогою життя, майбутнім творчим шляхом художниці, пов'язаним з надіями та переживаннями.

Перечитуючи листи К. Білокур, я натрапила на рядки, які, на мій погляд, співзвучні з картиною "Краєвид з річкою". Ось ці слова: "Давно-давно, як я була малою-молодою і були тоді левади та береги, де росло багато-багато і струнких, і високих, і кучерявих дерев, — так от, як повіють вітри, то я біжу туди на легіт слухати зелені шуми... І вчувається мені у тих зелених шумах вітрів і шепіт, і гомін якихось давно минулих казкових людей, і різні прекрасні, найбільше сумні, пісні чарівні, і всякі дивовижні моєму слуху ноти голосів". Можна припустити, що "Краєвид з річкою" — спроба молодої художниці передати своє світосприйняття того періоду її життя. Художниця зобразила себе, свої дитячі почуття, враження та переживання. Картина передає стан чудового літнього ранку...

Надавши другого дихання ранньому творові Катерини Василівни "Краєвид з річкою", ми, реставратори, раді бачити його нині в експозиції Меморіального музею-садиби Катерини Білокур у Богданівці — рідному селі великої художниці.

УДК 742.1:378.14

Віктор Сухенко

професор кафедри рисунка НАОМА,

Олександр Засипкін

викладач-методист Мелітопольської ДХШ

Способи перспективної побудови умовного простору картинної площини

Анотація. Робиться спроба дослідження шляхів становлення перспективного мислення та бачення в учнів у процесі навчання образотворчому мистецтву, починаючи з раннього дитинства і закінчуючи студентськими роками, а також визначення відповідних, найбільш доцільних методик навчання.

Ключові слова: умовний простір, перспектива, картинна площина, об'ємно-просторове мислення, метод, принцип, почуття.

Щоб правдиво передати візуальне сприйняття світу засобами рисунка, необхідно оволодіти певною системою трансформації реального простору у світ умовного простору картинної площини, обмеженої двома вимірами — вертикаллю та горизонталлю. На сьогодні маємо багатий мистецький та педагогічний досвід щодо побудови умовного простору картинної площини. Але досвід цей — розрізнений, належно не узагальнений, тобто являє собою часткові методики, жодна з котрих окремо не здатна сформувати цілісну картину становлення перспективного мислення при навчанні образотворчому мистецтву. Наприклад, система центрального проектування, яка по суті є методологічним монополістом на всіх рівнях художніх інституцій, не може бути універсальним методом у становленні перспективного мислення та бачення художника через безліч побічних явищ при її реалізації в практиці художника та педагога.

Нині загалом існує певна систематика методів, за допомогою яких можлива передача глибинних шарів картинної площини. Це, зокрема, система ортогональних проекцій, паралельних проекцій, пряма та зворотна перспектива, кожна з яких має свою практичну сферу застосування — в технічному рисуванні, натурному рисуванні, умоглядному рисуванні, а також у культовому зображенні.

Кожна з вище перерахованих систем з точки зору зображення має свої переваги та недоліки. До прикладу:

- система ортогональних проекцій візуально інформативна тільки у випадку її трьох проекцій, що є неефективним у художній практиці;
- система паралельних проекцій не враховує візуального скорочення об'єкта при його віддаленні від краю картинної площини;
- система прямої перспективи — одна з найоптимальніших, достовірніших у передачі реального світу, але у практиці художника не враховує особливостей "живого бачення", бо ми бачимо не тільки очима, а й розумом.

Сучасні вимоги до мистецтва дозволяють не тільки по-новому подивитися на традиційну номенклатуру методів побудови умовного простору та побачити нові обрії її реалізації, а й реабілітувати деякі з них, які мають для нас певну методологічну цінність і привабливість. Основна мета нашого дослідження — пошук нових резервів щодо оптимізації методів навчання перспективним явищам картинної площини на основі її філософії "живого бачення".

Визначаючи загальну стратегію методологічного шляху, можна виділити два основні етапи її реалізації.

На ***першому етапі*** навчання простежується певна залежність між двома факторами — віком школяра та системою перспективної побудови, до якої він максимально сенситивний (чутливий).

Шкільні педагоги мають справу з трьома віковими категоріями, кожна з яких означена своїм характером і неповторністю. Такими категоріями є: *дитинство* (до 10 років); *підлітковий вік* (до 15 років); *юнацтво* (від 15 років). До кожної з названих вікових категорій застосовуються

відповідні методи формування перспективного мислення, тобто методи адресні, доступні рівневі мислення та бачення учнів:

а) період дитинства відповідає формі “площинного” мислення та бачення;

б) період підлітковий відповідає формі “рельєфного” мислення та бачення;

в) період юнацький відповідає формі перспективного мислення та бачення.

Завдання ***другого етапу*** полягає в оволодінні студентами (це вже період студентства) методом перспективної побудови, заснованим на синтезі вже відомих студентам методик та на творчій інтерпретації практично. На цьому етапі формується студент як творча особистість, виробляється особистісний творчий метод, активно засвоюються знання, навички несистемного характеру (тобто поза навчальною програмою). Отже, на цьому етапі відбувається формування сприйняття “синтезованої” перспективи.

Перш ніж розкрити зміст кожного з етапів, визначимося з термінологією, використовуваною у цій статті.

Об’ємно-просторове мислення — це здатність художника мислити, уявляти побудову морфології умовного простору картини. Мислення є первинним актом на шляху до оволодіння практикою перспективних побудов.

Об’ємно-просторове бачення — здатність художника на практиці застосовувати свої знання, професійні навички, сформовані рефлексією перспективного бачення.

Сенситивні переходи розвитку — це вікові періоди, упродовж яких учень чутливий (сенситивний) до певних видів навчання. Врахування особливостей віку, його сенситивності — одна з головних умов побудови загальної методології об’ємно-просторового мислення і бачення.

Термін “об’ємно-просторове” мислення та бачення пишемо через риску, оскільки в практиці художника ці два явища нерозривні, проте їх слід розрізняти. *Об’ємне мислення і бачення* пов’язані з побудовою морфології предметного світу. *Просторове мислення і бачення* пов’язані з побудовою морфології умовного простору, в якому знаходиться предмет зображення.

Періоди “площинного”, “рельєфного” бачення учнів співвідносяться зі способами “доперспективного” зображення, оскільки ці способи зображення (накреслення) є геометричними (на основі методу “ортогональної”, “аксонометричної” проекцій), де не враховуються просторові взаємозв’язки предметів зображення. Водночас визначення “доперспективне” є умовним, адже учень, користуючись проекційним мисленням, вибудовує в тому числі й композицію просторових взаємозв’язків, визначаючи просторові координати кожного із об’єктів проекціювання. При цьому основною ознакою відмінності “доперспективного” способу зображення від “перспективного” вважається присутність уявної

картинної площини, як невід'ємного атрибуту прямої перспективи, що постає у вигляді посередника між людиною і предметом зображення.

Площинне бачення властиве дітям до 10 років. Учень у такому віці зображує предмети площинно, що зумовлюється психічно-розумовими особливостями дитячого інтелекту. Наразі рисунок учнів молодших класів являє собою композиціюдію, що розвивається так би мовити паралельно картинній площині, не проникаючи в її глибину. Його графічна мова відповідає методам ортогональних проекцій, тобто в рисункові відсутня лінія горизонту, розгорнутість зображення побудована на комбінаториці різних точок зору, наявна різномаштабність об'єктів зображення (основаних на принципах пантеїзму, символічності) та інших ознак, властивих для цього віку. Водночас, якщо уважно розглянути рисування молодшого школяра, можна виявити спроби організації умовного простору, заснованого на принципі "перекриття". Принцип "перекриття" одного предмета іншим є родоначальником наступних, більш розвинених систем перспективи (іл. 1, 2).

Іл. 1. Д. Молчанова (6 років). Викладач. Ліногравюра

Сюжетні композиції зазвичай переважають в освітньому процесі учня, однак і натурні постановки повинні бути об'єктом їхнього вивчення. При цьому можуть поставати певні труднощі в розумінні умовного простору, оскільки "стислий" простір натюрморту нерівнозначний порівняно з багатофігурними, багатоплановими сюжетними композиціями, де просторові плани сприймаються школярем набагато легше. На цьому рівні, тобто на рівні "позиційної" перспективи, вимоги педагога повинні бути обмежені. Спроби прилучати учнів до інших, більш розвинених систем перспективної побудови просто неприпустимі. Чому? Це питання більш детально розглянемо нижче.

Рельєфне бачення пов'язується з підлітковим віком учня і є основоположним у становленні його об'ємно-просторового мислення та бачення. При вирішенні завдань стосовно освоєння закономірностей об'єму та простору методологічний арсенал педагога традиційно базується на законах прямої перспективи. Якщо в ранньому шкільному віці пресинг педагога при цьому виявляється м'яко, то в підлітковому — знання та

вміння школяра щодо побудови умовного простору мають обов'язковий характер.

На шляху формування знань та умінь стосовно прямої перспективи педагога може підстерігати опір підлітка. Здавалося б, він розуміє закони прямої перспективи, за якими будується предмет і простір, однак на практиці цього розуміння реалізувати не може. У такому випадку напевне порушено важливий дидактичний принцип "доступності", "адресності". Очевидно, навчальні завдання, поставлені перед підлітком, виявилися надто складними для сприйняття, тобто передчасними, була порушена логіка природного розвитку від простого до складного.

Звернемося до історії методів навчання, наприклад у Петербурзькій академії мистецтв XVIII ст. за так званого "Лосенківського" періоду. Там методисти вирішували подібну проблему, оскільки їхніми студентами були діти, починаючи з шести років. Відомі фахівці в галузі історії та теорії методів викладання образотворчого мистецтва російської художньої школи Н. Молєва і Е. Белютін зазначають: "У XVIII ст. 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 голів. Такої послідовності вимагав метод, який передбачав поступовий розвиток в учнів уміння "продавлювати" в глибину площину паперу. Учень повинен був на малих обсягах звикнути до зображення тривимірної форми, щоб потім прийти до передачі круглого предмета" [1, с. 76].

Іл. 2. Ю. Павленко (10 років). Натюрморт. Папір, туш, перо, пензель

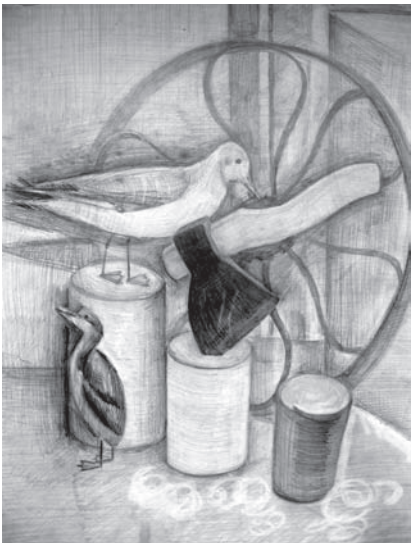
Далі ця ідея не розвивалася жодною мистецько-педагогічною інституцією. Отож метод поступового розвитку покладено нами в основу "принципу рельєфного бачення". Правильність нашого рішення підтверджується висновками фахових дослідників: "Першими вправами передбачалося познайомити учня зі способами передачі форми фігури. Таке знайомство здійснювалося в основному на барельєфах з фігурами. Неглибокий рельєф і чітка оконтуреність форми давала можливість трактувати барельєф як якийсь оригінал — все це істотно полегшувало перехід до зображення гіпсової фігури і слугувало гарним вступом до нього" [1, с. 76].

Водночас у Н. Молєвої і Е. Белютіна можна знайти твердження,

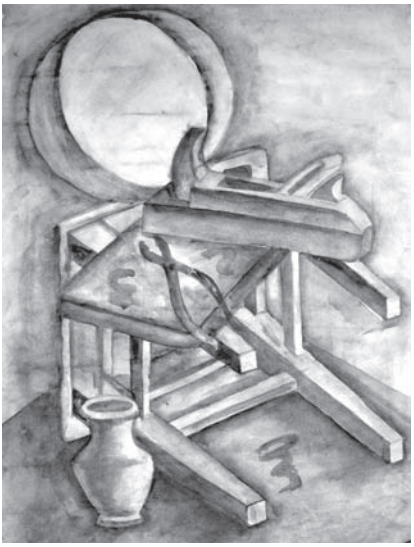
що методисти Академії згодом відмовилися від зображення рельєфу, як перехідної стадії від оригіналів до гіпсу. На жаль, дослідники не побачили в цьому методологічному поступі освітнього ефекту й заявили, що "барельєфність не могла полегшити переходу до зображення повного об'єму, питання полягає лише в зоровій складності форми для ока незалежно від її об'єму" [1, с. 76]. Однак, це висловлювання підтверджує думку про зв'язок "рельєфного" бачення з підлітковим віком. Справа в тому, що вихованці, які навчалися в Академії пізніше, за віком були вже юнаками, оскільки на той час Академія відмовилася від практики набору для навчання дітей з шести років, а разом з цим зникла необхідність у методиці щодо зображення рельєфів як перехідного етапу у рисуванні повного об'єму.

Відомо, що російська Академія XVIII ст. практикувала копіювальний метод, в тому числі й копіювання оригіналів, на початковому етапі навчання, від чого згодом відмовилася з тієї причини, що це не формує у копіїста об'ємно-просторового мислення та бачення — це за нього вже було зроблено в оригіналі.

Водночас, з позиції розглянутої методологічної ідеї, рисування барельєфа як проміжного етапу від площинного зображення до об'ємного є доцільним, оскільки формує у рисувальника початкове почуття об'єму та структурованого простору картинної площини (іл. 3, 4).



Іл. 3. Учнівський рисунок. Натюрморт з сокирою. Папір, графітний олівець



Іл. 4. Учнівський рисунок. Натюрморт з табуреткою. Папір, акварель, гризайль

Конфлікт двовимірності та тривимірності вирішується методом “аксонометрії”, де площину зображення треба тлумачити не як площину проекції, а як передню межу глибини простору. Розуміння конструкції предмета йде одночасно з вихованням почуття глибини картинної площини, адже сам предмет зображення створює умовний простір, нехай не глибоко структурований, але цілком достатній, щоб розвинути в учня основи принципу “вікна в природу”.

Принцип “вікна в природу” є архаїчним методом в організації умовного простору. Він позбавлений будь-якої наукової конкретики і базується на чуттєвому досвіді, емпіричності. Знайти аналогію з принципом “вікна в природу” доречно хіба що з закономірностями “повітряної перспективи”, котра не має конкретного інструментарію для вирішення проблеми умовного простору.

Цей принцип доводить, що неможливо збудувати умовний простір картини, спираючись тільки на наукові закони прямої перспективи. Виховання в учня рефлексії умовного простору на основі принципу “вікна в природу” проходить через увесь освітній шлях майбутнього художника, який є базовим елементом при формуванні у нього системи перспективного бачення.

Перспективне бачення, що пов’язується з юнацьким віком, передбачає бачення, яке замикає повний курс нормативних знань про побудову морфології умовного простору картинної площини. Натурне рисування стає провідним видом художньої діяльності юнака, а відтак це вже настав час освоєння законів лінійної перспективи в повному обсязі.

Якщо в періоді “доперспективного бачення” під час рисування дії сюжет розгортається, так би мовити, площинно на поверхні полотна, то з появою лінії горизонту сюжет цієї ж дії розгортається вглиб картини. Визначення рівня лінії горизонту стає частиною композиційного задуму, тому що вона визначає “точку споглядання” (іл. 5).

У “доперспективному” періоді зображення являє собою, по суті, проекцію уявного, а з появою “точки споглядання ” світ стає суб’єктивним, тому що фіксується точка зору, котра створює у глядача відчуття “ефекту присутності”. Натурне рисування вимагає від учня напруженої уваги, багаторазових вправ у процесі оволодіння перспективним образом предмета і глибинним проникненням у його конструкцію. Цей вольовий характер процесу рисування визначається як “активне сприйняття” натури, котре вимагає від учня не тільки багаторазових практичних вправ, а й вольових зусиль щодо формування у нього почуття “вікна в природу”, оскільки самі закони лінійної перспективи лише підтверджують правильність або неправильність чуттєвого досвіду, а не навпаки. Це пояснюється і тим, що неможливо весь процес зображення перевести в площину геометричних побудов. Тільки основні точки дотику можуть направити художника на формування перспективного образу, все інше робиться, як кажуть, “на око”. Так, за часів “Лосенківської” Академії мистецтв об’ємно-просторовий аспект картинної площини формувався

не лише на засадах прямої перспективи, а й на вихованні у студента так званого "бачення уявного простору".

Про це у Н. Молєвої і Е. Белютіна читаємо: "В Академії XVIII ст. рисунок з натури багато в чому ґрунтувався на уявленні. Молодий художник уже мав навички щодо сприйняття площини аркуша як певного реального простору. Він рисував, органічно перевівши тривимірність натури в зображувану тривимірність. Саме цим і визначається, значною мірою, дивовижна життєвість академічних рисунків XVIII ст. ... Необхідно було володіти добре розвиненим уявленням, що допомагає... легко створювати щось схоже на тривимірну форму на папері" [1, с. 62, 63].

Чуттєвий і аналітичний вектори побудови умовного простору використовувалися взаємовпливово, причому чуттєвий вектор у цьому синтезі — провідний. При побудові перспективного способу учень повинен формувати в собі уміння відчувати "просторову плоть", у якій би "вміщувався" зображуваний ним світ.

"Синтезована" перспектива. У юнака, який оволодів нормативними знаннями побудови морфології умовного простору картинної площини, паралельно відбувається і становлення його як художника — особистості, а відтак у нього формується творчий метод самовираження. Для досягнення своїх творчих цілей він, зазвичай, не задовольняється нормативною базою знань при побудові умовного простору картинної площини, оскільки йому необхідна система перспективних побудов, яка більш повно і достовірно висловлювала б його художній задум. Отож без особистісного коду в побудові перспективного образу йому не обійтися.

Іл. 5. Студентський рисунок. Натюрморт з самоваром. Папір, графітний олівець

Історія мистецтва знає безліч методик щодо побудови морфології умовного простору. Розмову ж про них необхідно почати з "перевірочного" методу рисування, що дав поштовх багатьом синтезованим системам перспективної побудови. Сформульований відомим російським педагогом XIX ст. П. Чистяковим, "перевірочний" метод рисування формує передусім перспективну свідомість. "Перевіряти" зображення, за П. Чистяковим, необхідно з проекцією на картинну площину, як посередника

між рисунком і предметним світом. Здійснюючи проекцію предметного світу на картинну площину, маємо вже перспективно сформований предмет, який споглядаємо (або висловлюємо) як площинну структуру, позбавлену будь-якої морфології, але тільки на початковому етапі ведення рисунка, який затим наповнюється змістом.

Таким чином, система прямої перспективи передбачає використання методу проекціювання, що відбувається в момент, коли картинна площина, перебуваючи між тим хто малює і натурою, яку малюючий споглядає, немов би розсікаючи перспективний конус, вершина якого знаходиться в оці художника. Водночас таке перспективне проекціювання *уявляється* художником, а *не будується*, оскільки зі слів П. Чистякова: "Різниця між теорією перспективи природної та перспективи наочної полягає в тому, що природна *креслить*, як на дзеркалі, *на площині*, а наочна, *як дійсно в натурі*" [2, с. 107].

Саме завдяки методові "перевірочного" рисування силует, пляма, лінія набули в образотворчому мистецтві самостійного значення. Позбавлені будь-якої предметності, вони стали частиною нової культури станковізму кінця XIX — початку XX ст. У контексті теми цього дослідження необхідно зазначити, що культура проекційного мислення була частиною російської рисувальної школи. Це стає зрозумілим при згадці настанов професора Російської академії мистецтв кінця XVIII ст. О. Єгорова, які він давав своїм учням: "Загальне, батеньку, загальне — це головне, а туди хоч сміття насип — все буде добре".

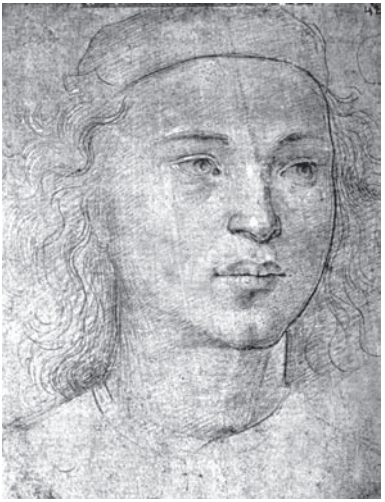
П. Чистяков у середині XIX ст. вдосконалив цей метод. А на початку XX ст. вийшла монографія професора М. Радлова "Рисування з натури" [5], у якій автор обґрунтував два методи зображення — "площинне" (або, інакше, "живописне") і "об'ємне". Він опрацював метод П. Чистякова, роблячи його більш ефективним у практиці натурного рисування. "У рисуванні з натури, — зазначає М. Радлов, — ми розрізняємо дві основні форми: рисування площинне (живописне), засноване на проекційному візуальному методі, що фіксує наше безпосереднє враження від зовнішнього явища; і рисування об'ємне, котре з'являється на підставі об'ємного сприйняття у вигляді графічно означеного предмета. При цих двох формах рисунка творчі методи в процесі рисування не здійснюються ізольовано, а переплітаються, змінюючи один одного " [5, с. 120].

За такої установки явно відчуваються принципи "перевірочного" рисування. Однак, при цьому принцип "перевірки" є своєрідним. Якщо у П. Чистякова "проекційний" метод використовується тільки на початковому етапі виконуваної роботи, то у М. Радлова принципи постійно чергуються між собою, "перевіряючи" один одного на всіх етапах виконання роботи. Наразі М. Радлов вважає, що "і живописний, і просторовий рисунки повинні знайти своє місце в системі навчання, бо кожен з них видобуває з натури свою специфічну палітру ознак і тим самим сприяє всебічному розвиткові здібностей щодо сприйняття, тобто вірно "ставить" око учня" [5, с. 23].

Якщо "перевірочний" метод рисування є ефективним інструментом у натурному рисуванні, то художній і педагогічний досвід відомого радянського графіка і педагога В. Фаворського в аспекті цієї теми становить інтерес не тільки в натурному рисуванні, а й у композиційній творчості. Його метод можна класифікувати як "кулісний". Структурований простір аркуша паперу В. Фаворський розумів, як щось усереднене або як точку відліку за межі формату, скажімо, в русі на глядача або навпаки, в глибину аркуша. Він вільно маніпулює з просторовими планами (кулісами) залежно від творчого завдання. За Фаворським, коли площина відкривається планами в глибину, ми можемо вибирати, який план головний і як інші йому підпорядковуються; тло рисунка, білизна паперу є для художника носіями простору, моделювання якого зумовлюється тілом, що знаходиться в ньому; при цьому з'являється можливість зробити його відчутним за допомогою глибинних шарів, через які тіло входить у простір, поширюючись в ньому [7, с. 65, 66].

Неможливо обійти стороною теоретичну спадщину в побудові умовного простору відомого живописця початку XX ст. К. Петрова-Водкіна. Він піддає критиці закони прямої перспективи, одночасно говорячи, що реальне сприйняття простору художником набагато синтетичніше і гідне дослідження і таким чином обґрунтовує свою систему, яка отримала назву "сферичної" перспективи. Втім, у його працях вона має й інші назви — "похила", "планетарна" і т. п. Наразі про свою систему художник каже: "Ніколи не називайте мою систему сферичною. Сферична перспектива

Іл. 6. Рогир Ван дер Вейден. Портрет молодої жінки. Фрагмент. Живопис



Іл. 7. Рафаель Санті. Етюд голови юнака. Тонований папір, сангіна, крейда

це привнесене до моєї школи, тому що деякі з учнів йшли буквально в сенсі сферичного вирішення... Я шукаю головну видимість, мені важлива двоокість, яка вимірює простір. У мене немає механічного фронтального бачення, що його вимагає італійська перспектива. Сферично я не будую [...] Я працюю [...] над живим баченням" [8, с. 27].

У практиці художника "живе бачення" — це зацікавлене, сказати б, фахове споглядання, що обирає найбільш важливі для нього предмети просторової структури картини і навпаки — опускає ті, які не мають значення для нього. Таким чином, він немов би розщеплює простір, як це роблять з предметом, наприклад, кубісти і футуристи.

Естетична цінність "живого бачення" полягає в тому, що воно вторить фізіології нашого зору. Ми бачимо світ у русі погляду, а не з точки спостереження, і предмет, що потрапив у фокус нашого зору, а відтак і увага ніби наближаються до нас і відповідно збільшуються (у нашому сприйнятті) стосовно до предметів, що знаходяться на периферії поля зору. А це в принципі не може відповідати законам прямої перспективи. Леонардо да Вінчі писав: "Божественна наука живопису... вчить перспективістів..., а око радить усім людським мистецтвам і виправляє їх". Засновник і науковий теоретик прямої та повітряної перспектив говорить про їх застосування в практиці художника із застереженням.

Прикладів усвідомленого виправлення або корекції законів прямої перспективи в практиці художників різних епох маса. Так, скажімо, деяку "розпластаність" або "вивернуті" дальні плани голови (найчастіше в ракурсному положенні) можна спостерігати у голландських портретистів XV ст. (іл. 6), італійських і німецьких майстрів епохи Відродження, у російських портретистів XVIII ст., не кажучи вже про відносно сучасних майстрів портретного живопису і рисунка (іл. 7, 8).

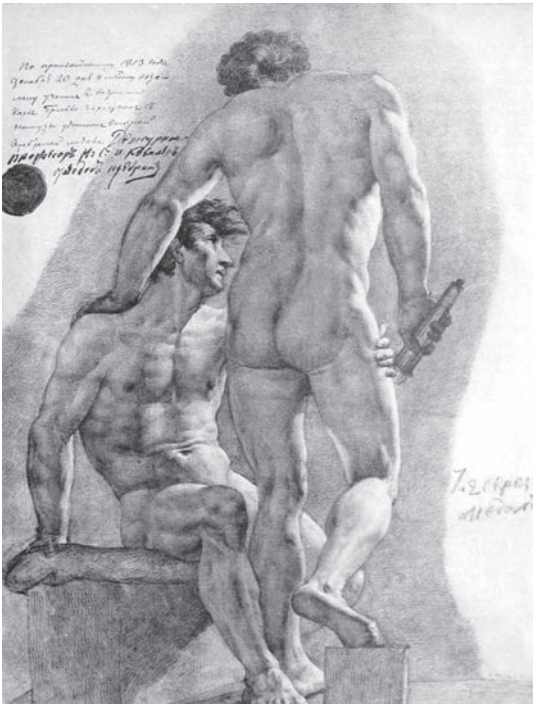
Напрошується питання, це що — незнання законів прямої перспективи чи "рудимент" площинного бачення? Насправді, це найбільший акт прояву майстерності художника. Адже при зображенні на площині ми не можемо відсторонитися від того факту (при всьому нашому вольовому зусиллі), що маємо справу із двомірним простором картинної площини. Не протистояти її законам, а бути з нею в гармонії — ось у чому полягає мудрість великих майстрів.

Деякі "недосконалості" прямої перспективи можна спостерігати, наприклад, в "Афінській школі" Рафаеля, де при фронтальній перспективі загальної композиції можна бачити кілька точок сходу, що знаходяться не на лінії горизонту, котра не одразу виявляється, однак композиція від цього в цілому тільки виграє.

Прийнявши до уваги вище сказане, виникає правомірне запитання: а як же бути з вченням про закони прямої перспективи в школі, адже вони є нормативними знаннями і подібні "просвітління" з боку учнів вважаються порушеннями цих законів? Для того щоб відповісти на це питання, необхідно усвідомити, що закон прямої перспективи необхідно розглядати як "закономірність", і в цьому різниця. "Закономірність" — це певна

повторюваність закону, але необов'язкова, і тільки в такому випадку ми уникаємо її догматичного тлумачення.

Навіть найсуворіші прихильники законів прямої перспективи повинні визнати, що стовідсоткове застосування її в практиці художника неможливе. Наприклад, добре відомий той факт з нарисної геометрії, що куля абсолютно точно вписується в куб. Однак, спробуймо це зробити в перспективно деградований куб. Замість кулі у нас завжди буде виходити овал, хоча насправді таке не відбувається.



Іл. 8. К. Брюллов. Два натурники. Папір, італійський олівець, сангіна

"Синтезована" перспектива — це певний синтез різних перспективних систем, приведених до спільного знаменника. Тому перспектива становить для художника передусім естетичну цінність, а потім уже наукову, тому що простір видимого світу ми не вимірюємо, а відчуваємо. Про це добре сказано в книзі Л. Мочалова "Простір світу і простір картини": "У тих випадках, коли перспектива починає служити створенню елементарної правдоподібності, вона сама себе зживає, як засіб художньої виразності, бо мета мистецтва — не копіювання життя, а його тлумачення" [4, с. 117].

Здоровий консерватизм традиційно орієнтованої школи покликаний зберегти і селекціонувати її певний художній і педагогічний досвід. Нормативні знання, отримані під час навчання, не зникають згодом і не забуваються, а трансформуються у певну систему творчого методу, де явище методології умовного простору є предметом естетики і милування.

1. *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX века. — Т. 1. — М.: Искусство, 1963. — 407 с.
2. *Молева Н., Белютин Э.П.* П. Чистяков — теоретик и педагог. — М.: Академия художеств СССР, 1953. — 228 с.

3. *Щербаков В.С.* Изобразительное искусство. Обучение и творчество. — М., 1969. — 271 с.
4. *Мочалов Л.В.* Пространство мира и пространство картины. — М.: Советский художник, 1983. — 374 с.
5. *Радлов Н.Е.* Рисование с натуры. — Ленинград: Художник РСФСР, 1978. — 130 с.
6. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986.– 238 с.
7. *Фаворский В.А.* О рисунке. О композиции. — Киргизстан, 1966. — 75 с.
8. *Троицкий Н.* Языком иносказания // Искусство. — 1972. — № 10. — 273 с.

СПОСОБЫ ПЕРСПЕКТИВНОГО ПОСТРОЕНИЯ УСЛОВНОГО ПРОСТРАНСТВА КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ

Виктор Сухенко, Александр Засыпкин

Аннотация. Предпринимается попытка исследования путей становления перспективного мышления и видения учеников в процессе обучения их изобразительному искусству, начиная с раннего детства и заканчивая студенческими годами, а также определения соответствующих, наиболее целесообразных методик обучения.

Ключевые слова: условное пространство, перспектива, картинная плоскость, объемно-пространственное мышление, метод, принцип, чувство.

METHODS OF PERSPECTIVE CONSTRUCTION OF CONDITIONAL SPACE OF THE PLANE OF PICTURE

Victor Sukhenko, Oleksandr Zasypkin

Annotation. The article aims at exploring the ways of formation perspective thinking and vision of a student in the process of studying fine arts from early childhood till college. The most effective methods of teaching are identified.

Keywords: conditional space, perspective, picture space, volume-spatial thinking, method, principle, feeling.

НАУКОВИЙ ПОШУК

УДК 719:72.01

Леонід Прибєга

канд. архітектури, професор

Архітектурний обмір як метод дослідження пам'ятки

Анотація. У статті розглядається сутність архітектурного обміру пам'ятки як одного з методів дослідження об'єктів культурної спадщини.

Ключові слова: архітектурний обмір, графічна фіксація пам'ятки, обмірні креслення, крокі, натурні дослідження.

Відомий вислів "мова архітектора — це креслення" означає, що творчий задум зодчого має бути зафіксований передусім графічно у вигляді креслень, на основі яких ідея реалізується в натурі. Ця мова успішно використовується й в архітектурно-історичній науці, за винятком того, що графічний "опис" існуючого архітектурного твору здійснюється шляхом його детальних обмірів та виконання ортогональних креслень.

Як і в минулому, так і в сучасних умовах обміри широко застосовуються в архітектурній практиці і науці. Архітектурні обміри визначних споруд чи фрагментів їх уже давно стали органічною складовою навчальних програм з підготовки фахових архітекторів, є обов'язковими при проектуванні ремонтних і реставраційних робіт на історичних спорудах, необхідні для забезпечення поглибленого вивчення та підготовки облікової документації на об'єкти архітектурно-містобудівної спадщини.

Практична та наукова значущість архітектурних обмірів підтверджується й низкою публікацій та методичних рекомендацій, в яких висвітлюються сутність і техніка виконання обмірів в натурі, вимоги щодо складання обмірних креслень тощо. Першим і найбільш ґрунтовним виданням повоєнного часу, в якому розглядається методика виконання архітектурних обмірів, безумовно, вважається виданий Інститутом історії та теорії архітектури Академії архітектури СРСР посібник "Архитектурные обмеры", підготовлений П.М. Максимовим та С.А. Тороповим [8]. Згодом стисла викладка цієї методики була вміщена у виданні "Краткий справочник архитектора" [6]. "Методика реставрации памятников архитектуры", яка була підготовлена групою авторів за загальною редакцією Є.В. Михайловського й вийшла друком у 1977 р., окрім розділу, в якому

розкривалася методика традиційного або класичного методу обміру, вміщала розділ із загальною викладкою методики фотограметричної фіксації пам'яток архітектури [9, с. 64–77]. Практичні поради щодо виконання архітектурних обмірів історичних споруд за класичним і фотограметричним методами знаходимо також в рекомендаціях Ханса Форамітті, вміщених у перекладному виданні "Консервация и реставрация памятников и исторических зданий" [18]. З урахуванням завдань підготовки фахівців з архітектури, архітектурної реставрації та реконструкції будівель стисло висвітлена методика архітектурних обмірів і в кількох навчальних посібниках [7, с. 155–158; 12, с. 95–102; 16]. На особливості виконання обмірів пам'яток дерев'яної та мурованої архітектури звертається увага в працях О.В. Ополовникова [11, с. 181–189] та Л.В. Прибєги [13, с. 75–78; 14, с. 45–50].

Переважна більшість названих публікацій присвячена висвітленню методики точної фіксації характерних точок абрисів пам'ятки, проте майже не звертається увага на головну сутність архітектурних обмірів як методу "зчитування" інформації, вміщеної в архітектурному творі. Тобто йдеться про те, що архітектурна форма споруди з відповідною пластичною трактовкою поверхні та матеріальна субстанція пам'ятки розглядаються як хранителі архітектурно-мистецької та історичної інформації, закладеної зодчим чи зодчими й увібраної в різні часи існування об'єкта. Таким чином, обмір має бути спрямований не тільки на максимально точну технічну фіксацію споруди, а й на виявлення та графічний запис змістовної складової пам'ятки. Безумовно, залежно від мети та завдань фіксації архітектурної споруди фахові підходи до обмірів і отримуваної інформації матимуть відмінності, що яскраво засвідчує історичний досвід.

Аналітичне осягнення архітектурних творів минувшини через їхні обміри має глибинне історичне коріння. Практична потреба в графічній фіксації постала в Середньовіччі зі ствердженням в архітектурній творчості Італії стилістики ренесансу й, відповідно, звернення зодчих тих часів до зразків античності, їхнього вивчення, обмірів та виконання креслень і рисунків.

Зі становленням на початку XIX ст. в країнах Західної Європи археологічного та стилістичного методів архітектурної реставрації обміри входять в пам'яткоохоронну практику. Так, реставрація арки Тіта у Римі, проведена архітектором Джузеппе Валад'є, базувалася на детальних обмірах античної споруди [12, с. 12, 13]. Практикував архітектурні обміри в реставраційній діяльності й відомий французький реставратор Віоллеле-Дюк, зокрема він виконав передпроектні обміри собору Паризької Богоматері, замку П'єрфон та інших пам'яток.

Серед перших фахових обмірів архітектурних старожитностей на вітчизняних теренах варто назвати графічну фіксацію Софійського собору в Києві, виконану у 1810 р. художником Д. Івановим та архітектором П. Максютиним [10, с. 179]. Звертався до обмірів історичних споруд у своїй архітектурно-проектній практиці видатний київський зодчий

А. Меленський. З історичних та літературних джерел науковцям відомий обмірний кресленик руїн Золотих воріт, виконаний київським археологом К. Лохвицьким [2, с. 45]. Згодом ці креслення були задіяні архітекторами Ф. Меховичем та В.Беретті для реставрації давньої споруди.

На зламі XIX–XX ст. виконання архітектурних обмірів пам'яток, що підлягали реставрації, згідно з вимогами Імператорської Археологічної Комісії було обов'язковою умовою. Так, реставраціям Успенського собору у Володимирі-Волинському та церкви Василя в Овручі передували ґрунтовні обміри решток цих споруд, відповідно виконані А. Праховим, Г. Котовим і В. Сусловим у 1886, 1893 р. [15, с. 56] та О. Щусєвим і П. Покришкіним у 1904, 1907 р. [1, с. 18, 19].

Важливого значення надавали архітектурним обмірам у вивченні старожитностей та пам'яткоохоронній діяльності такі пам'яткоохоронці та науковці, як В. Леонтович, І. Моргилевський, С. Таранушенко, В. Кричевський та інші. Зокрема, під керівництвом І. Моргилевського у довоєнний період у Києві були виконані обміри Софійського собору, Кирилівської та Андріївської церков, а детальна фіксація Михайлівського Золотоверхого собору стала документальним свідченням у наш час для відбудови зруйнованої у 30-ті роки XX ст. пам'ятки. Надзвичайно цінним джерелом для архітектурно-історичної науки залишаються досить точні обміри дерев'яних церков Лівобережної України, виконані С. Таранушенком у 20–30-ті роки минулого століття [17].

Архітектурні обміри були обов'язковою складовою в дослідженнях архітектурних надбань повоєнної плеяди науковців, зокрема П. Юрченка, Г. Логвина, І. Ігнаткіна, П. Макушенка та багатьох інших. У цей час обміри стають і невід'ємною частиною підготовки облікової документації на пам'ятки архітектури та проектування реставрації [4, с. 344]. Упродовж другої половини XX ст. були виконані обміри численних пам'яток архітектури України. Тож значний внесок у наповнення скарбниці архітектурної документалістики належить саме реставраторам, зокрема таким, як М. Холостенко, М. Говденко, Є. Лопушинська, Є. Пламеницька, І. Могитич та іншим.

Виконані в різний час обміри архітектурних об'єктів минувшини стали не тільки основою облікової документації та реставрації пам'яток, а й залишаються в кресленнях важливими й достовірними джерелами подальшого вивчення їх.

Освоєння архітектурної спадщини та виховання професійної культури майбутніх зодчих через вивчення та обміри визначних старожитностей стало традицією в навчальному процесі. Зокрема, ще наприкінці XIX ст. Петербурзька академія мистецтв всіляко підтримувала організацію наукових експедицій у різні регіони Російської імперії для виконання обмірів стародавніх споруд. Саме ознайомлення з пам'ятками старовини та архітектурні обміри їх, започатковані зі студентських років, стали основою формування наукових і творчих поглядів відомих зодчих В. Суслова, П. Покришкіна, О. Щусєва та багатьох інших.

Обмірні практики були органічною складовою навчального процесу з підготовки архітекторів у Львівській політехнічній школі. Так, під керівництвом професора Ю. Захарієвича у 1880–1885 рр. виконані обміри низки пам'яток Львівщини,що увійшли до окремого видання [5, с. 6].

Навчальні обмірні практики залишалися завжди у структурі навчального процесу архітектурного факультету Київського державного художнього інституту. Більше того, часто студенти факультету залучалися до обміру пам'яток реставраційними та пам'яткоохоронними організаціями. Наприклад, у 1968 р., на замовлення Республіканського науково-реставраційного управління, група студентів першого курсу архітектурного факультету під керівництвом доцента І. Шемседінова виконала обміри споруд Домініканського монастиря в м. Белзі Львівської обл.

Архітектурний обмір пам'ятки або її фрагмента і в нинішніх умовах як в Україні, так і в інших державах, залишається важливою ланкою організації навчального процесу архітектурної освіти й спрямований на освоєння азів архітектурної графіки, вивчення культурних надбань.

Тож огляд літературних джерел та звернення до історичного досвіду підтверджують, що сфера застосування архітектурних обмірів як засобу фіксації пам'яток та вивчення і дослідження їх і в наш час суттєво не змінилася. Архітектурні обміри залишаються важливою ланкою у навчальному процесі; виконання їх необхідне для аналітичного осмислення відповідних архітектурних творів, підготовки пам'яткоохоронної документації, проектування ремонтних та реставраційних робіт на пам'ятках, технічної інвентаризації архітектурних об'єктів.

З урахуванням практичного використання обмірів і, відповідно, змістовної або інформаційної наповненості обмірних креслень, розрізняють схематичні, архітектурні та архітектурно-археологічні обміри [16, с. 5, 6]. Цей перелік можна дещо розширити, доповнивши його обмірами археологічними, інвентаризаційними, навчальними та виконавчими. Зазначимо, що різняться вони не точністю виконання (бо ступінь точності у всіх випадках має бути досить високою), а інформативною наповненістю обмірних креслень.

Найбільш стислу інформацію про пам'ятку містять схематичні обмірні креслення; вони дають загальне уявлення про її планувальну та об'ємно-просторову організацію і виконуються для підготовки паспортних даних та іншої облікової документації на об'єкт культурної спадщини.

Архітектурні обміри у більшості випадків здійснюються для проектування ремонтних робіт. Креслення в цьому випадку мають достатньо чітко розкривати архітектурно-мистецькі якості споруди, точно відображати планувально-просторову структуру будівлі, давати повне уявлення про її конструктивно-технічні особливості. Проте архітектурні обміри, як правило, обмежені в інтрагенних обстеженнях матеріальної структури об'єкта.

При дослідженні пам'ятки з метою її реставрації чи переміщення необхідне виконання архітектурно-археологічних обмірів. Архітектурно-

археологічний обмір здійснюється з обов'язковим нанесенням на стіни та опори горизонтальної (нульової) або базисної лінії, від якої виконуються висотні проміри. Всі характерні точки абрисів планів, розрізів, фасадів, розгорток, деталей тощо фіксуються способом тріангуляції чи картезіанських (ортогональних) координат. Обмірні креслення в даному випадку мають повністю розкривати архітектурно-мистецькі особливості пам'ятки, давати уявлення про різночасові нашарування, втрати; відображати конструктивне вирішення споруди й сучасний технічний стан остова будівлі, її деформації. Архітектурно-археологічний обмір інтегрує в собі увесь спектр досліджень пам'ятки, в тому числі й інтрагенного характеру, тобто поєднує результати археологічних і інженерно-технічних досліджень матеріальної структури пам'ятки. Загалом фіксаційні креслення при архітектурно-археологічному обмірі інформаційно насичені й глибинно мають розкривати змістовну сутність пам'ятки. Тільки за таких умов вони слугують основою розробки проектно-реставраційної документації.

За ступенем точності промірів та глибиною осягнення архітектурно-мистецьких особливостей навчальний обмір посідає проміжне місце між архітектурним та архітектурно-археологічним, включає нанесення нульової лінії, фіксацію усіх характерних точок планувальної конфігурації та абрисів фасадів способом тріангуляції тощо, але без будь-яких втручань в матеріальну структуру пам'ятки. Основна мета навчального обміру — це засвоєння студентом графічної мови, відпрацювання навичок і вміння аналітичного зчитування історико-мистецької інформації, вміщеної в архітектурній формі і пластиці пам'ятки.

Археологічні обміри проводяться під час дослідження культурного шару поруйнованих архітектурних споруд минувшини й, відповідно, ставиться вимога досить точної фіксації як фрагментів споруди, так і виявлених в процесі розкопів предметів матеріальної культури. Поширюється такий вид обмірів на фіксацію зондажів, шурфів, розкопів території пам'яток.

Виконавчий обмір тісно пов'язаний з реставраційним процесом на об'єкті. Основна мета таких обмірів — точно зафіксувати зміни на пам'ятці, що відбулися під час її реставрації.

Стосовно інвентаризаційних обмірів зауважимо, що ступінь їхньої точності загалом дуже високий і в окремих випадках вони становлять цінність для архітектурно-історичної науки. Проте, слід розуміти, що основне призначення їх — це визначення експлуатаційних та технічних показників, вартісна оцінка будівель, і, як правило, обсяг їх обмежується виконанням обмірів планів споруд та прибудинкових територій.

Отже, підсумовуючи короткий розгляд різних видів обмірів, зазначимо, що, незалежно від складності, виконання їх не є механістичним, чисто технічним за характером, а має бути осмисленим й інтегрувати в графічному вимірі ту інформацію, яка випливає із завдань обмірних досліджень. Тому уже на початковому етапі обміру необхідне попереднє озна-

йомлення з напрацьованими даними про пам'ятку, з результатами історико-бібліографічних та архівних досліджень об'єкта, наявною пам'яткоохоронною документацією, іншими історичними та іконографічними матеріалами. Ця поінформованість дозволить дослідникові осмисленіше й глибше обстежувати пам'ятку в натурі.

Підготовка до виконання обміру, або входження в тему обміру, продовжується й безпосередньо на об'єкті, зокрема передбачає візуальний огляд пам'ятки. Наступним етапом натурного вивчення історичної споруди має бути виконання абрисів, тобто лінійних зображень від руки — планів, розрізів, фасадів, деталей, розгорток тощо (залежно від завдань), необхідних для всебічного виявлення архітектурно-мистецьких особливостей пам'ятки. Виконання абрисів також має бути осмисленим процесом, спрямованим на осягнення планувально-просторової організації пам'ятки, її пластичної трактовки, виявлення різних нашарувань та втрат, прихованих особливостей. Цей процес накопичування інформації значно поглиблюватиметься під час власне самих обмірів та фіксації промірів на кроки — польові графічні начерки, виконані від руки, з нанесеними розмірами. Кроки вважаються основними, найбільш цінними матеріалами натурних досліджень пам'ятки, вони мають зберігатися в архівах — на їхній основі виконуються в камеральних умовах обмірні креслення в масштабі.

Аналітичне осмислення пам'ятки продовжується на етапі камеральної обробки результатів натурного обміру, бо виконання на основі кроків обмірних креслень в масштабі дозволяє отримати об'єктивнішу інформацію про планувально-просторову організацію пам'ятки, простежити її зміни в часі, розгледіти приховані особливості у планувальній конфігурації споруди тощо. Отже, фіксаційні креслення мають увібрати весь спектр досліджень пам'ятки, зінтегрувати в графічному вираженні всю отриману в процесі досліджень та обміру інформацію про об'єкт. При такому підході обмір набуває значення методу дослідження пам'ятки архітектури, а обмірні креслення комплексно фіксують результати проведених досліджень.

Загалом окреслена методика дослідження базується на засадах традиційного обміру пам'яток архітектури. Беззаперечно, в сучасних умовах для обмірів слід застосовувати й новітню техніку — лазерні рулетки, лазерні дальноміри, лазерні сканери, використовувати фотограмметричну апаратуру, зокрема для фіксації досить складних, пластично насичених фасадів чи їхніх фрагментів, настінних розписів тощо. Проте зауважимо, що глибинне осягнення сутності пам'ятки можливе лише при безпосередньому візуальному контакті дослідника з об'єктом. Такий контакт можливий саме при застосуванні традиційного методу обміру пам'ятки, хоча за необхідності скорочення термінів виконання обмірів не виключається можливе поєднання традиційних засад обміру з новітніми технологіями. Важливо, щоб в усіх випадках обмір пам'ятки не зводився до технічної фіксації об'єкта, бо обмірні креслення пам'ятки, за влучним висловом відомого російського архітектора-реставратора

О. Ополовникова, мають бути графічним вираженням результатів аналітичних натурних досліджень [11, с. 181]. Це знову ж таки підтверджує значення архітектурного обміру як методу дослідження пам'ятки, тільки результати аналітичного осмислення історичної споруди в такому разі фіксуються графічною мовою, у вигляді креслень.

1. *Афанасьев К.Н.* А.В. Щусев. — М.: Стройиздат, 1978. — 181 с.
2. *Висоцький С.О.* Золоті ворота в Києві. — К.: Техніка, 2000. — 160 с., іл.
3. *З історії* української реставрації / За ред. В. Тимофієнка. — К.: Українознавство, 1996. — 276 с., іл.
4. *Інструкція* про порядок обліку, реєстрації, утримання і реставрації пам'ятників архітектури, що перебувають під державною охороною // Законодавство про пам'ятки історії та культури. — К.: Держкомвидав, 1970. — С. 344–345.
5. *Клименюк Т.М., Консулова Н.А., Бевз М.В., Ковальчук Х.І.* Проектна графіка: Навч. посібник. — Львів: Вид. Національного університету "Львівська політехніка", 2009. — 220 с.
6. *Краткий* справочник архитектора. — М.: Изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1952. — С. 257–264.
7. *Кутуков В.Н.* Реконструкция зданий: Учебн. для строит.вузов. — М.: Высш. школа, 1981. — 263 с., іл.
8. *Максимов П.Н., Торопов С.А.* Архитектурные обмеры. — М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1949. — 150 с.
9. *Методика* реставрации памятников архитектуры / Под общ. ред. Е. В. Михайловского. — М.: Стройиздат, 1977. — 168 с.
10. *Нікітенко Н.М.* Собор святої Софії в Києві. — К.: Техніка, 2000. — 232 с., іл.
11. *Ополовников А.В.* Реставрация памятников народного зодчества. — М.: Стройиздат, 1974. — 392 с.
12. *Подъяпольский С.С., Бессонов Г.Б., Беляев Л.А., Постникова Т.М.* Реставрация памятников архитектуры. — М.: Стройиздат, 1988. — 264 с., іл.
13. *Прибега Л.В.* Народное зодчество Украины. Охрана и реставрация. — К.: Будівельник, 1987. — 104 с., іл.
14. *Прибєга Л.В.* Кам'яне зодчество України. Охорона та реставрація. — К.: Будівельник, 1993. — 71 с., іл.
15. *Ричков П.А., Луц В.Д.* Сакральне мистецтво Володимира-Волинського. — К.: Техніка, 2004. — 192 с., іл.
16. *Соколова Т.Н., Рудская Л.А., Соколов А.Л.* Архитектурные обмеры: Учеб. пособие. — М.: Архитектура-С, 2007. — 112 с., іл.
17. *Таранушенко С.А.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. — К.: Будівельник, 1976. — 336 с.
18. *Форамитти Ханс.* Классические и фотограмметрические методы, применяемые для обследования призведений архитектуры // Консервация и реставрация памятников и исторических зданий. — М.: Стройиздат, 1978. — С. 61–120.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБМЕР КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ПАМЯТКИ

Леонид Прибега

Аннотация. В статье рассматривается сущность архитектурного обмера памятки как одного из методов исследования объектов культурного наследия.

Ключевые слова: архитектурный обмер, графическая фиксация памятки, обмерные чертежи, кроки, натурные исследования.

ARCHITECTURAL MEASUREMENT AS A METHOD OF RESEARCH MONUMENTS

Leonid Prybyega

Annotation. The article covers the essence of architectural measurement as one of methods of research cultural heritage objects.

Keywords: architectural measurement, graphic depiction of the monument, dimensional drawings, sketches, field research.

УДК 72.021.2

Микола Яковлєв

академік, головний вчений секретар НАМ України, доктор технічних наук, професор, заслужений працівник освіти України

Стилізація і абстрагування — основа моделювання образної виразності

Анотація. У статті розглянуто засоби проектної графіки: креслення, ескіз, рисунок, що являють собою стилізовані види професійної зображальної мови художнього формотворення. Підкреслено значення процесу стилізації та абстрагування у моделюванні естетичної виразності об'єктів архітектури, дизайну. Акцентовано увагу на процедурі формалізації об'єктивних властивостей посередництвом використання елементарних геометричних образів. Зроблено висновки щодо перспективи розвитку традиційних і новітніх засобів проектної графіки.

Ключові слова: креслення, ескіз, рисунок, формалізація, стилізація, абстрагування, модель, формотворчі процеси, знаково-символьні образи.

Специфіка творчої діяльності художнього формотворення є такою, що безпосередньо у самому процесі, прагнучи втілити у життя свій задум, автор має справу не з самим об'єктом, а з його візуальною чи уявною моделлю. Саме тому об'єктами наукового аналізу даної публікації стали не самі матеріальні форми, що мають бути створені на кінцевій стадії проектування, а їхні формалізовані графічні образи або ж різновиди проектної графіки, які ми називаємо проекціями на площині.

Інформація про об'єкти проектування в архітектурі, дизайні, окремих видах ужиткового мистецтва практично на всіх стадіях має бути композиційно упорядкованою, тобто такою, коли форма, зміст, організаційний рівень, конструктивні особливості виглядають цілком достовірно як на реально прийнятному, так і на формальному рівні. Такий продукт візуального моделювання створюється засобами проектної графіки, в основу яких покладено принципи стилізації та абстрагування. Абстрагування ж,

це не лише спрощення композиційних завдань у діяльності художника-проектувальника; операція візуальної стилізації є основою досягнення образної виразності [1, с. 16].

Відображаючи дійсність, архітектор, дизайнер, художник не може не абстрагувати, відкидати несуттєве, акцентуючи увагу на найбільш істотному. Недарма класичним стало визначення: "Саме по тому, як у творчому процесі художньо-образно узагальнюються реальні факти, методи відтворення інформації опосередковують стильові напрямки реалізму, натуралізму, формалізму" [2, с. 64]. Символічні форми підносять процес пізнання на значно більшу висоту, графічна символізація являє собою вищу операцію абстрагування, проектна ж графіка, наповнена символікою, якнайтісніше пов'язана з реальністю [3, с. 203].

Загальну уяву про зовнішню структуру об'єкта проектування дає графічна морфологія через засоби лінійно-тонової та поліхромної виразності. Основою морфології постають абстрактні графічні засоби зі своїми структурними елементами та адресними просторовими характеристиками [4]. Зведені в систему, елементи та характеристики описують будову (форму) і сутність (зміст) конкретного об'єкта. Аксіоматичним вважається, що пріоритетними засобами передачі морфологічної будови форми об'єкта чи композиційної організації формотворчих факторів є лінія, її трансформоване вираження — точка та площинна геометрична фігура. Якою б складною не була просторова структура об'єктів проектування будь-якого призначення, у кінцевому результаті композиційну побудову можна представити елементарними геометричними фігурами. При цьому слід зазначити, що простота і елементарність — різні поняття. Головною рисою відмінності є те, що елементарна фігура наділена властивістю закономірності. В теорії композиції "простота" має подвійне значення — лаконізм за побудовою та дохідливість за сприйняттям [5].

Е. Рудер наголошує: "Коли хвалять твір мистецтва за "притаманну йому простоту", то мають на увазі організацію всього багатства значень та форм у загальній структурі, що чітко та ясно визначає місце і функцію кожної деталі у цілому" [4, с. 200]. Сказане повною мірою стосується художнього формотворення. Кількість елементів у композиції спричиняє певний вплив на простоту цілого, однак не вирішує задачу ґрунтовно. Квадрат, наприклад, виглядає значно простіше, аніж неправильний трикутник, а круг простіше, ніж його половина [5, 6].

Кількість елементарних фігур (модулів) в угрупованні може бути різною, але кожна з них позначена своїми властивостями цього формування у глядача певних естетичних оціночних критеріїв [7]. Найбільш вживаними основними знаковими модулями візуальної формалізації об'єктивних властивостей предметів явищ чи процесів у художньому формоутворенні є точка, лінія та обмежений набір елементарних плоских геометричних фігур [7, 9].

Незважаючи на те, що лінія, точка, пляма як структурні елементи композиції вважаються абеткою оперативної мови формотворчого процесу,

їхня роль у стилізації будови композиції вивчена недостатньо, до того ж, у спеціальній літературі відсутні чіткі визначення самих понять. У дослідженнях різних авторів, скажімо, "точка" визначається як: "першоджерело композиції", "центр композиції" [8, 9], "творець ритмів", "джерело уваги" [6, 9, 10], "зникаюча межа при побудові перспективи" [11, 12] та ін. Найбільш адресними визначеннями, на нашу думку, є такі [13]:

- точка — результат перетину двох ліній;
- точка — центр кругової композиції;
- точка — слід зустрічі прямої лінії з площиною чи поверхнею;
- точка — фокус композиції ;
- точка — епіцентр композиції;
- точка — пляма довільної форми малого розміру щодо композиційної площини.

Експериментально доведено, що точковий зазвичай ефект виникає при співвідношенні плями і композиційної площини як 1:8 [13, с. 69].

Щодо визначення поняття "лінія", то у загальному формалізованому вигляді лінію можна визначити як:

- межу форми, простору, силуету, контуру;
- слід точки, що перебуває у стані руху;
- геометричне місце перетину двох площин або поверхонь;
- ряд дуже близько розміщених точок;
- фігуру, в якої один вимір значно більший від інших.

Експерименти засвідчили, що лінійний ефект виникає при співвідношенні двох вимірів площинної фігури не менше, ніж 1:10 [13, с. 74].

Загальновідомо, елементарні геометричні образи форми можуть нести у собі естетичну цінність. Саме на цій властивості ґрунтуються і мають високий ступінь ефективності засоби інформації та реклами, твори декоративного та абстрактно-символічного характеру. Наше сприйняття навколишнього предметного середовища, як правило, завжди є асоціативним, що зумовлюється взаємозв'язком різних органів нашого чуття [3, 5, 7].

Лінія як структурний елемент композиції беззаперечно сприймається таким чином:

- вертикальна лінія викликає відчуття активного руху вгору;
- горизонтальна лінія, порівняно з вертикальною, створює враження слабкого, пасивного руху зліва — направо (за правилом читання тексту сприйняття прямолінійних форм відбувається саме у такому напрямі);
- похила лінія залежно від кута нахилу справляє неоднозначне враження і сприймається як "спадаюча" або ж "висхідна".

Поєднання вертикальних, горизонтальних та похилих ліній надає широкий спектр можливостей для одержання розмаїтих за своєю емоційною виразністю композиційних структур.

Складніші відчуття викликає у глядача вигнута лінія. На відміну від прямих ліній, її візуальне "прочитання" характеризується нерівномірністю.

Ділянки плавного переходу кривизни сприймаються поглядом легко, без напруження. Різкі ж заокруглення або зломи потребують зупинки руху погляду [7, 10]. Залежно від кривизни виникають різні асоціативні означення. Такі терміни, як "увігнута", "випукла", "ламана" давно посіли своє місце у теорії формотворення.

Як писав відомий вчений у галузі психології сприйняття зорових образів Г. Руубер: "Будь-яка зображальна форма... виростає з точки, від якої починається рух. Все перебуває у русі: точка рухається, утворюючи лінію, зміщення лінії утворює площину (поверхню), зустріч площин утворює тіло" [6, с. 18].

Процес художньої творчості у цілому та естетичне предметне формотворення, зокрема, безпосередньо пов'язані із закономірностями візуального сприйняття, а тому у процесах абстрагування і стилізації варто і навіть необхідно спиратися на окремі усталені положення та висновки психології, теорії сприйняття й розпізнавання зорових образів [1, 3, 7, 10].

У кожному виді творчої діяльності формувалися свої засоби виразності, своя образна мова. Проектна графіка, скажімо, має мову, яка є не лише засобом інформації, а й, водночас, постає об'єктом естетичного сприйняття, а її художньо-композиційні якості позначаються на ефективності засвоєння інформації, що передається, а також на емоційному ставленні до проектованого об'єкту [11, 13, 14].

Графічні способи зображення як невід'ємна складова частина процесу проектування постійно видозмінюються разом з еволюційним розвитком видів художньо-проектної діяльності. Історичний та сучасний досвід засвідчують, що у процесі творчості графічне вираження задуму нерідко коригує самий задум, а це, в свою чергу, є свідченням взаємодії та єдності ідеї формотворення і графічних методів її фіксації [12, 15].

Проектна графіка, метою якої є формування комплексної уяви про формотворчі процеси в архітектурі, дизайні, декоративно-прикладному мистецтві, може бути розподілена на три види зображень: креслення, ескіз, рисунок [12, 15].

Основною зображальною формою вираження проектного задуму завжди було і залишається проекційне креслення — стилізоване зображення, що подає інформацію про об'єктивні властивості предмета проектування. Естетична цінність креслення полягає у відповідності графічної форми зображення характерові зображуваного об'єкта. Визначення "красиве креслення" стосується не стільки самого лінійного зображення, скільки таких важливих якостей проектного вирішення, як доцільність композиції, пропорції, особливості форми, тектонічна логіка, цілісність, супідрядність частин [15, с 41].

Як відомо, до початку XVIII століття креслення не мали загальних уніфікованих правил виконання та масштабу, а всі розміри вказувалися у написах. Такі креслення супроводжувалися детальним пояснювальним текстом і мали характер радше умовних композиційних схем [12, с. 8].

Так, наприклад, на теренах України-Руси у XVI–XVII століттях вживався прийом, зумовлений візантійською культурно-митецькою християнською традицією, притаманною іконописові, — прийом "зворотної перспективи", при застосуванні якого об'єкт зображення набував вигляду форми, ніби спроектованої одночасно з кількох точок [16].

З'явившись в архітектурній практиці, проекційне креслення швидко розповсюдилось в інженерній, фортифікаційній справі, у проектуванні різних механізмів, пристроїв, зброї, ужиткових речей. Вцілілі архітектурні проекти XVIII–XIX століть свідчать про високий професійний рівень їхніх авторів та уміння виявити сутність задуму. Такі креслення уже являли собою ортогональні проекції, вибудовані за всіма правилами нарисної геометрії, теорії тіней, закономірностей повітряної перспективи, точної конструктивної та пластичної основи проектованих форм [12, с. 11].

Комплекс фахових реалій креслення знаходив підтвердження у проектних матеріалах майстрів різних епох. Кожен з них вносив свої особливі, притаманні тільки йому, професійні прийоми, що у кінцевому результаті сприяло формуванню проектної графіки як особливого різновиду графічного мистецтва [15, с. 108].

Своєрідність авторського трактування креслення характерна для архітекторів та художників-проектувальників 20-х років XX століття. У цей період архітектурні, дизайнерські, графічні композиції нерідко мали вигляд незвичних прямокутних і косокутних проекцій, виконаних із залученням тональних й кольорових засобів, насичених контрастними сполученнями та імпровізаційними поєднаннями ліній, мас, форм, оздоблених експресивними деталями антуражу. Ситуація сприйняття нерідко моделювалася з високих точок споглядання на увігнутих або випуклих поверхнях. Типовими прикладами нової креслярської практики стали роботи А. Бурова, М. Гінзбурга, І. Леонідова, Г. Орлова, М. Синявського, Я. Черніхова та інших [12, 15, 17, 18].

Подальші зміни, що відбувалися у кресленнях, безпосередньо пов'язані зі змінами у концепціях організації середовища існування сучасної людини, прийомах вирішення різних формотворчих завдань. Загальні риси сучасного креслення — простота, ясність вираження, незначне використання класичних прийомів світлотіньового моделювання при зростанні зацікавлення новими засобами графічної виразності об'єктів проектування [15, с. 136].

Швидкий прогрес електроніки та обчислювальної техніки, розвиток і вдосконалення комп'ютерних технологій, здатних виконувати лінійні, тональні та поліхромні зображення площинного і просторового характеру, докорінно змінили традиційну уяву про креслення. У процесі машинного проектування багаторазово зросла роль зображення, що являє собою, по суті, матеріалізовану думку проектувальника у момент творчості.

Сьогодні цілком звичними вважаються можливості автоматизованих засобів проектування оперувати зображенням об'єкта не лише у статичному, а й у динамічному стані, тобто, видозмінювати форму і по-

ложення в просторі об'єктів проектування за будь-якими параметрами. Зображальні, образно-емоційні аспекти машинної проектної графіки, без перебільшення, величезні, і навіть важко собі уявити прогрес у цій справі на найближчі десять років.

У проектній графіці важливою зображальною формою композиційного пошуку образу об'єкта є ескіз. Оперуючи "ілюзіями" рисунка, живопису, пластики на папері, проектувальник у такий спосіб прогнозує контури та змістовні риси майбутньої матеріальної форми. Для кожного проектувальника основоположна роль ескіза у проектуванні є очевидною, хоча єдиної думки з цього приводу та цілковитої одностайності не існує. Одні вважають, що без графічного ескізування якісне проектування є неможливим, інші заперечують необхідність ескіза, мотивуючи свої переконання тим, що образ проектованого об'єкта формується у свідомості й трансформується фантазією автора в ілюзорний образ. Побутує твердження, що композиційний пошук має відбуватися виключно в процесі об'ємного чи площинного моделювання, а графічний ескіз має суто допоміжне значення [12, 14, 15].

І, нарешті, існує порівняно невелика категорія творчо обдарованих особистостей, у яких настільки розвинена зорова та образна пам'ять, що процес пошуку композиційного вирішення та фіксація оптимальних його варіантів відбувається у них в уяві. У творчій практиці маємо приклади, коли деякі архітектори, дизайнери ніколи не вдавалися до ескізування, а відразу виконували креслення "набіло" [12, с. 132]. Разом з тим, ескізна проектна графіка має особливі художньо-пластичні якості, наділена здатністю викликати відчуття емоційно-психологічного характеру щодо проектованого об'єкта чи майстерності автора.

Рисунок є узагальненою назвою різних прийомів проектної графіки, якими користуються у своїй діяльності художники-проектувальники та архітектори. Зображальна форма ескіза та рисунка у проектуванні дуже схожі між собою і різняться лише своїм цільовим призначенням. Якщо, наприклад, архітектурний ескіз можна віднести до засобу композиційного формотворення, то архітектурний рисунок уже має значення фактора творчості, постає одним з найбільш важливих моментів становлення архітектурного образу. Тож вважаємо за необхідне нагадати, що серед архітекторів існує помилкова і навіть шкідлива точка зору: нібито значення рисунка полягає у створенні враження "красивого проекту". А тим часом для архітектора, як і для художника, рисунок є засобом точного вираження своєї думки [12, с. 88].

Рисунок в архітектурі, дизайні — не тільки бажання пізнання істини, дослідження природи, відтворення досліджуваного на аркуші паперу, а й один із способів висловлення суб'єктивного ставлення до дійсності та розкриття духовного світу самого автора. Створення у рисунку образів архітектури породило навіть творчі жанри, специфічні для зодчества. Наприклад, архітектурні графічні фантазії склалися та розвивалися як самостійний жанр мистецтва [15, с. 165]. Серед видатних представників

жанру “архітектурної фантазії” у числі перших можна назвати віденського архітектора Й. Фішера та його венеціанського колегу Д.Б. Піранезі.

Й. Фішер (1656–1723) — автор унікальних гравюр, темою яких були фантастичні композиції давно зниклих стародавніх споруд, відомості про які збереглися лише в описах сучасників та очевидців.

Д.Б. Піранезі (1720–1778) створив величезну кількість графічних аркушів — архітектурних фантазій, що демонструють силу творчого темпераменту, досконале володіння засобами графічної виразності, граничну емоційність і драматизм в образному звучанні створених майстром композицій. Його роботам властиві масштабність архітектурних і декоративних форм, масивність, геометрична ясність обрисів, ритміка членувань. “Дух архітектурних фантазій Піранезі, — зазначав К. Кудряшов, — мав величезний вплив на культуру архітектурної графіки, надихав на творчість багатьох всесвітньо відомих майстрів архітектури та мистецтва” [15, с. 168].

У рисунках, ескізах, кресленнях І. Жолтовського, О. Щусєва, І. Фоміна, Б. Мезенцева це простежується досить чітко. Особливо слід відзначити внесок у розвиток жанру архітектурної фантазії Я. Черніхова, який, зокрема, писав: “Невже не можна спробувати відобразити такі задуми своєї уяви, що були б цікавими самі по собі і не були б пов’язані з якимись жорстокими умовностями? Хіба не слід спробувати показати те, що зароджується в голові зодчого і взагалі виявити найпотаємніші його бажання? Нехай подібна робота обмежиться лише зображальним шляхом і не матиме подальшого свого безпосереднього продовження та утилізації — хіба сама поява її на папері не викличе якихось нових переживань не лише у самого композитора, а й у кожного, хто споглядає подібний твір?” [22, с. 19]. Несправедливим було б не згадати, креслення, ескізи, начерки, рисунки вітчизняних архітекторів О. Вербицького, А. Добровольського, О. Дяченка, В. Заболотного, М. Катерногу, П. Костирка, В. Кричевського, Б. Приймака, М. Степанова, І. Шемседінова, які, до речі, будучи професорами нашої Академії, зробили великий внесок у її розвиток.

Одним з найбільш поширених видів прикладного рисунка є начерки за пам’яттю. Такі рисунки розвивають здібність фіксувати у пам’яті, творчо переосмислювати бачене, відтворювати нові образи. Дещо інші завдання вирішуються при виконанні начерків з натури. Мета начерків визначає зображальну форму рисунка. Начерк з натури, як правило, формалізований підсвідомо, йому властиві надзвичайна простота, лаконізм, завдяки чому відображаються лише найхарактерніші властивості об’єкта. Наочними зразками можуть правити начерки-криптограми Ле Корбюзьє, раціональна графіка А. Аалто, графічні панорами С. Ноаковського [12, 15].

Образ об’єкта проектування, матеріалізований, “опредметнений” за рахунок зображення, вибудований за принципом візуальної подібності (рисунок, ескіз, начерк, креслення) більшою чи меншою мірою “замішує” сам об’єкт [19]. Однак, разом з цим, будь-яке зображення

сприймається, як графічний знак, що синтезує у собі лінії, плями в упорядковану композицію.

Образно-пластична виразність перебуває у прямій залежності від кількості та співвідношення елементів зображувальної мови, що є своєрідними операційними одиницями процесу формотворення.

Кожен об'єкт проектування своїм зовнішнім виглядом має говорити сам за себе. За виглядом форми більшості предметів можна скласти уяву про самий предмет, його призначення, внутрішній зміст, матеріал, технології виготовлення, композиційну довершеність тощо. Таку властивість форми називають інформативністю.

Інформативність — складна та багатогранна у своїх конкретних проявах. Вона поділяється на види, основними з яких є утилітарно-функціональна та естетична [13, 19, 20]. Відомо, що залежно від ступеня відповідності форми та змісту об'єктів архітектури, дизайну, декоративно-прикладного мистецтва інформативність може: мати позитивне значення, тією чи іншою мірою відповідаючи змістові; бути незрозумілою, тобто мати нульову за якістю оцінку (малознайомі, дуже складні та суто специфічні речі); відрізнятися негативним значенням, коли конфігурація, маса, матеріал та інші властивості дезінформують глядача про призначення даного предмета [13, с. 45]. Саме інформативність є основою подальшої формалізації. Інструментарієм такого процесу і виступають стилізація та абстрагування [13].

Розглядаючи формотворчі елементи за різними візуальними ознаками — величиною, конфігурацією, розміщенням, характером членування поверхні, будемо абстрагуватися від їхнього призначення й ставитися до них, як до елементів певної формальної структури, що складається з фігур, лінії, точок. Графічна формалізація, як творчий метод, об'єднує раціональні прийоми приведення до "загального знаменника" різних за своїми характеристиками елементів угруповання, вдаючись до посередництва обмеженого числа графічних модулів та визначення організуючої ролі їх, що й становить суть самого процесу формалізації.

Одним з найактивніших компонентів форми у процесі формотворення є конфігурація [20, с. 21]. Термін "конфігурація", або "фігура" вживається у широкому значенні й організовує сукупність геометричних властивостей, притаманних цілісному формуванню, що диференціюється з форми предмета, зумовленої його об'єктивними особливостями. Конфігурацію зовнішнього контуру форми найпростіше відобразити графічно за допомогою лінії, бо лінія, власне, і являє собою візуальну межу матеріальної форми та простору. Графічні засоби не можуть вичерпно відобразити всі аспекти конфігурації, однак у плані вирішення композиційних завдань лінійно подана інформація є цілком достатньою [20, с. 22].

Розглядаючи конфігурацію як основу структуризації композиційного процесу, слід виділити другий активний компонент форми — формотворчі лінії. Формотворча лінія, як складова частина конфігурації, потребує своєї організації у всіх формах, оскільки вона окреслює межі будь-яко-

го предмета. До формотворчих ліній можна віднести не лише лінії, що безпосередньо відтворюють форму, а й певні візуальні особливості проявів лінійних побудов форми. Щодо цього у теорії формотворення існує умовний розподіл ліній на дійсні, уявні та лінії побудови [21, с. 80].

Під час аналізу побудови різних предметних форм і беззмістовних композицій, в яких активно виявляються дійсні та уявні формотворчі лінії, розкриваються гармонійні закономірності, властиві організації таких ліній в основних проекціях форми. Внаслідок морфологічного аналізу рівнів подання естетичної інформативності виявилося можливим визначити такі принципи графічної формалізації: лінійний, силуетний, образно-знаковий та комбінаторний [13, с. 61]. У самій назві принципу закладено той чи інший підхід до процедур формалізації. Лімітований обсяг публікації, на жаль, не дозволяє детальніше охарактеризувати вищезгадані принципи.

У процесах абстрагування і стилізації властивостей просторових проектованих форм головним є пошук таких модулів, які б давали змогу спрощено на площині виявляти їхні функціональні та естетичні характеристики, проводити всебічне дослідження композиційно-образних засобів організації та гармонізації цих форм.

Сьогодні, враховуючи тенденцію наростаючої динаміки втілення комп'ютерних технологій у процеси художнього формотворення, можна впевнено прогнозувати, що проектна графіка не залишиться осторонь, а збагатиться новими засобами візуалізації проектованих об'єктів, процесів і явищ.

1. *Васильев И.А., Поплужный В.Л., Тихомиров О.К.* Эмоции и мышление. — М.: Издательство Московского университета, 1980. — 190 с.
2. *Каган М.С.* Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972. — 362 с.
3. *Лосев А.Ф.* Проблема символа в реалистическом искусстве. — М.: Искусство, 1976. — 367 с.
4. *Волкова Е.В.* Композиция как эстетическая категория // Вестник МГУ. — 1969. — № 6. — С. 32–39.
5. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
6. *Рудер Э.* Типографика. — М.: Книга, 1982. — 286 с.
7. *Руубер Г.* О закономерностях художественного визуального восприятия. — Таллинн: Вангус, 1985. — 344 с.
8. *Араухо И.* Архитектурная композиция. — М.: Высшая школа, 1982. — 208 с.
9. *Божко Ю.Г.* Основы архитектоники и комбинаторики формообразования. — Харьков: Вища школа, 1990. — 184 с.
10. *Грановская Р.М.* и др. Восприятие и признаки формы. — М.: Наука, 1981. — 204 с.
11. *Боумен У.* Графическое представление информации. — М.: Мир, 1971. — 226 с.
12. *Зайцев К.Г.* Современная архитектурная графика. — М.: Наука, 1970. — 204 с.
13. *Яковлєв М.* Графічне моделювання рівнів супідрядності елементів композиції в архітектурно-художньому формотворенні: Рукопис кандидатської дисертації. — К., 1992. — 259 с.
14. *Яковлєв М.І.* Композиція + геометрія. — К.: Каравела, 2007. — 240 с.
15. *Кудряшов В., Байзетцер Л.* Проблемы изобразительного языка архитектора. — М.: Стройиздат, 1985. — 240 с.

16. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. — М.: Наука, 1986. — 254 с.
17. *Лаврентьев А.* Пропедевтическая дисциплина “Графика”. ВХУТЕМАС. 1920–1922 годы // Техническая эстетика. — 1984. — № 7. — С. 16–21.
18. *Иконников А.В., Степанов Г.П.* Основы архитектурной композиции. — М.: Искусство, 1971. — 224 с.
19. *Кудин П.А., Ломов Б.Ф., Митькин А.А.* О восприятии элементарных ритмических композиций на плоскости // Техническая эстетика. — 1969. — № 8. — С. 10–12.
20. *Сомов Г.Ю.* Предмет и его конфигурация. — Техническая эстетика. — 1974. — № 3. — С. 21–25.
21. *Сомов Г.Ю.* Гармонизация формообразующих линий // Техническая эстетика. — 1972. — № 12. — С.14 -17.
22. *Чернихов Я.* Основы современной архитектуры. Эксп.-исследовательские работы. — Л.: Ленинградское общество архитекторов, 1930. — 123 с.

СТИЛИЗАЦИЯ И АБСТРАГИРОВАНИЕ — ОСНОВА МОДЕЛИРОВАНИЯ ОБРАЗНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Николай Яковлев

Аннотация. В статье рассматриваются средства проектной графики: чертеж, эскиз, рисунок, которые являются стилизованными видами профессионального изобразительного языка художественного формообразования. Подчеркивается значение процесса стилизации и абстрагирования в моделировании эстетической выразительности объектов архитектуры и дизайна. Акцентируется внимание на процедуре формализации объективных свойств посредством использования элементарных геометрических образов. Сделаны выводы относительно перспективы развития традиционных и новейших средств проектной графики.

Ключевые слова: черчение, эскиз, рисунок, формализация, стилизация, абстрагирование, модель, формотворческие процессы, знаково-символические образы.

STYLIZATION AND ABSTRACTION — BASE OF MODELING FIGURATIVE EXPRESSION

Mykola Yakovlev

Annotation. An article is devoted to the questions of graphic design tools such as drawing and sketching, which represent stylized figurative language types of professional artistic forming with stress on importance of abstraction process in modeling objects of aesthetic expression of architecture and design. Attention is paid to procedure of objective properties formalization through the use of elementary geometric patterns. There are conclusions about perspective of traditional and modern graphic design tools.

Keywords: drawing, sketching, formalization, stylization, abstraction, model formative processes, model, symbolic images.

УДК 73.031.1“632”

Сергій Росляков

директор Миколаївського обласного художнього музею, кандидат мистецтвознавства

Кого зображують палеолітичні антропоморфні скульптури

Анотація. У статті йдеться про новий погляд на призначення палеолітичних скульптурних зображень жінок, поширених у Євразії — від Західної Європи до Сибіру. Автор пропонує розглядати їх як лежачих на спині, тобто як імітаторів людей, які пішли з життя, інакше кажучи, як скульптуру пізнього палеоліту, що має пряме відношення до поховального культу первісної людини.

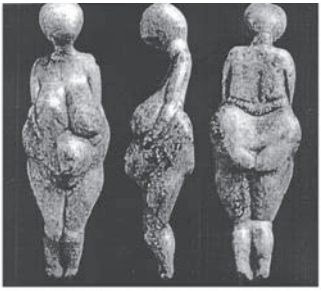
Ключові слова: антропоморфна скульптура, поховальний культ, кам’яна пластика, пізній палеоліт, канонізоване зображення.

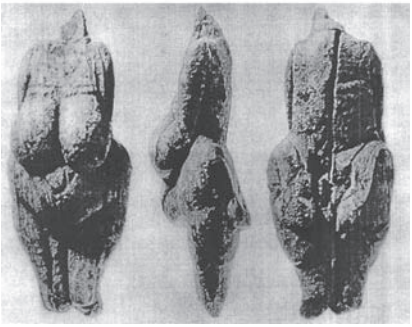
Сьогодні в світі відомо близько 500 одиниць зразків невеликої за розмірами палеолітичної антропоморфної скульптури. Розповсюджена вона на значній території — від країн Західної Європи до Східного Сибіру, що дає підстави вести мову про системне явище доби становлення неоантропа. Безперечно, палеолітична скульптура відігравала важливу роль в житті первісної людини, інакше остання не займалась би виготовленням доволі складних зображень переважно з кістки мамута, глини або каменю. Нині названі артефакти, переважну більшість яких становлять зображення жінок, прикрашають численні музейні збірки, адже вони давно вже визнані як яскраве явище образотворчої діяльності первісної людини. Недаремно ці скульптурки називають “палеолітичними Венерами”. Серед них є справжні шедеври, як, наприклад, зображення жінок з Віллендорфу (Австрія) або Гагаріного (Росія), є й унікальні знахідки з України — скульптури зі стоянки в Мізині Чернігівської області, які не мають жодного аналогу в світі.

Існують різні думки щодо призначення цих скульптур у часи первісної людини. Переважна більшість дослідників вважає, що зображення “палеолітичних Венер” — це образ матері-засновниці роду, поняття, яке виникло під час формування матріархальних уявлень (З.О. Абрамова, О.В. Арциховський, П.П. Єфименко, В.І. Равдонікас, В.Н. Станко, А.Д. Столяр та інші).

Деякі вчені бачать у цих скульптурах образи виконавців мисливських магічних обрядів (О.Ф. Анісімов, О.С. Гущин, С.М. Замятін). Відомий радянський вчений С.О.Токарєв означував їх як зображення “хазяйки вогнища”. Французький дослідник Ж. Дешале вбачав у скульптурах “охоронців могили”. А такий знаний дослідник первинного суспільства, як А. Леруа-Гуран зауважував, що встановити призначення цих зображень взагалі неможливо [1].

Окремо слід нагадати думку відомого російського дослідника Д.К. Зеленіна, який дійшов висновку, що скульптури виготовлялися для втілення в них духів хвороби. Вчений зокрема писав: "... потворно грубі фігури палеолітичних статуеток зображували вагітних жінок, а іноді хворих на водянку, пухлину окремих частин тіла і т.ін. І навпаки, худорляві фігури зображували хворих на сухоти та виснаження. Всі ці статуетки повинні були зображувати жінок, що померли від тих чи інших хвороб або від старості, а хвороба і старість мали позначитись на їхній фігурі, на їхньому зовнішньому вигляді, а відтак і на реалістичному їх зображенні" [2].





Іл. 1. "Палеолітичні Венери" зі стоянки Костьонки I

На явний зв'язок цих зображень з поховальним культом, крім Д.К. Зеленіна та Ж. Дешале, також вказує авторитетний дослідник А.П. Окладников, посилаючись при цьому на традиції якутів, у яких після смерті дівчат або жінок їхні тримірні зображення виготовляють задля втілення в скульптурах духів померлих [3].

Крім уже названих, існують гіпотези естетичного походження зображень, які начебто відображають естетичні уявлення первісної людини, а також еротичного походження, котрі, на нашу думку, надто зухвало переносять сучасні уявлення і психологію сучасної людини на умови первісного суспільства.

Як бачимо, навіть з такого короткого огляду постає питання: кого саме зображують антропоморфні фігури доби пізнього палеоліту? Це питання доволі складне і має довгу історію. Як видається, для того щоб відповісти на нього, насамперед слід уважно проаналізувати самі артефакти. Сьогодні, зібрані разом, вони можуть дати певні поштовхи для наукових відповідей на питання, що постало.

Неупереджений погляд на антропоморфну скульптуру доби пізнього палеоліту передусім фіксує те, що за винятком, можливо, мізинської скульптури з України, вся вона являє собою зображення жінок. Це начебто підтверджує погляди П.П. Єфіменко та інших дослідників на цю скульптуру, як на зображення жінок-засновниць роду. Але є міркування, які свого часу досить правомірно висловила З.О. Абрамова. Дослідниця,

зокрема, означила три основні характерні риси, притаманні переважній більшості зображень, незалежно від того, де вони були знайдені: у Західній Європі чи у Сибіру. По-перше, вона зазначає, що переважна більшість жінок оголена; по-друге, констатує особливий реалістичний характер зображень з надмірно розвиненими сідницями, грудьми, животами; по-третє, звертає увагу на дуже конанізовану (а краще сказати — сковану) позу жінок: суворо фронтально з нахиленою наперед головою та дуже скороченими ногами [4].

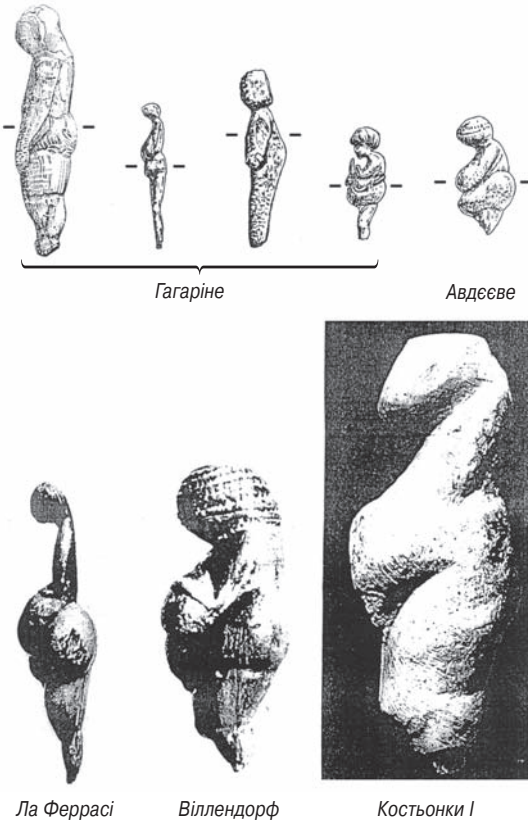
Навіть з цих трьох наведених умовиводів вченої можна зробити наступні висновки. Якщо на людині немає одягу, він їй або не потрібен, або скульптор не може його відтворити. Проте, ми знаємо зображення цієї доби одягнутими, наприклад зі стоянки Мальта в Сибіру, до того ж більшість зображень виконана на доволі високому рівні, тому припущення про непрофесійність майстра слід відкинути і залишається один висновок: одяг був не потрібен. Утрирувані зображення сідниць, грудей та живота, напевне, слід пояснювати віком жінок, тобто йдеться про жінок, котрі народжували дітей і в яких уже відбулися вікові зміни форми тіла. Канонізовану позу — строго фронтальну з нахиленою головою та скороченими ногами — можна пояснити лише одним тлумаченням: перед нами жіноча фігура, що лежить на спині. Лише в такому випадку, коли під голову щось підкладено, голова людини може перебувати в зображеному положенні. Рухатись у вертикальній поставі з нахиленою головою майже неможливо. Щодо пропорцій ніг, то кожний художник знає, що візуально у людини, яка лежить, ноги здаються коротшими, ніж у вертикальному її положенні.

Руки майже у всіх фігурок знаходяться в положенні або на животі, або на грудях, або опущені вздовж тіла. Дуже рідко руки підняті до обличчя. Вважаємо за доцільне нагадати спостереження, яке було зроблено нами на прикладі палеолітичних скульптур зі стоянки Костьонки I на Дону (Росія). У зображень при наявності всіх вищезгаданих прикмет додатково можна помітити суттєве сплощення сідниць, що буває під час довгого перебування людини у лежачому стані (іл. 1).

Становить науковий інтерес і те, що у більшості фігурок відсутні риси обличчя. Можна припустити, що це було свідоме відмовлення зображувати обличчя людини, оскільки є немало зразків тогочасної скульптури з нанесеними рисами обличчя. У зв'язку з цим спадає на думку давній звичай накладання табу на можливість розглядати обличчя людини, яка пішла з життя. Можливо, в образах жінок доби пізнього палеоліту якраз і маємо образи людей, котрі пішли із життя.

Справді, в якому стані перебуває літня людина, що лежить на спині в скованій позі, тримаючи руки або вздовж тіла, або поклавши їх на животі чи грудях, якій вже не потрібен одяг (взуття і одяг були дуже дорогими в первісній громаді) і обличчя якої закрите (або волоссям, як у скульптур з Віллендорфу чи Гагаріного (іл. 2)), або взагалі не відтворене, як у скульптур з Авдєєвого чи Кьоццо ді Скандьяно? Відповідь очевидна: це образ людини, яка пішла з життя.

Незаперечним фактом сьогодні можна вважати і зв'язок цих скульптур з поховальним культом. Відома дослідниця З.О. Абрамова писала, що переважну більшість скульптур доби пізнього палеоліту було знайдено "похованими" у ямках в горизонтальному положенні. За її підрахунками, на стоянці Костьонки зі 102 знайдених скульптур та їхніх фрагментів 76 знаходилися в різних ямках та заглибленнях [5]. А дослідник М.Д. Гвоздовер реконструював схожий культ [6]. На прикладі знайдених на стоянці Костьонки фігурок, що були заховані в ямках, які, в свою чергу, відтворювали форму могили, дослідник встановив факт ритуального поховання скульптури — двійника померлої людини.



Іл. 2. Порівняння профільних зображень "палеолітичних Венер"

На деяких зображеннях збереглося пофарбування вохрою. За доби пізнього палеоліту вохрою фарбували також стіни та долівку поховань і самих мерців у могилах. Загалом використання вохри для поховального культу простежується упродовж всієї первісної історії — від пізнього палеоліту до енеоліту та доби бронзи. Напевне, вохра у ті часи була символом живої крові людини.

Щодо використання скульптури у поховальних обрядах і культах спостерігаються дивовижні речі протягом багатьох тисячоліть історії людства у різних народів. Добре відомі, скажімо, поховання з великими кам'яними антропоморфними стелами доби енеоліту — ранньої бронзи (нижньомихайлівські, кемі-обинські та ямні племена в Україні), поховання доби середньої і пізньої бронзи, де також широко використовувалась кам'яна

антропоморфна скульптура доволі великих розмірів. Навіть за доби раннього залізного віку, як засвідчують кіммерійські та скіфо-сарматські пам'ятки України, практикувались поховання зі скульптурними двійниками людини. Наприклад, перші кіммерійські антропоморфні кам'яні стели з Північного Кавказу були знайдені закопаними в курганах і призначалися для горизонтального використання. За своїм силуетом вони нагадують деякі з пізньопалеолітичних скульптур, особливо зі стоянки Буреть в Сибіру.

У скіфів зустрічається рання кам'яна монументальна антропоморфна пластика із заплющеними очима, що також наводить на думку: рання скіфська скульптура зображувала померлих людей. І навіть у сарматів уже в перші сторіччя нової ери зустрічаються поховання людей, разом з якими ховали і кам'яні антропоморфні скульптури [7].

За особистими підрахунками автора, половина загальної кількості античної скульптури, виявленої на теренах сучасної України, саме є поховальною пластикою. А відтак складається враження, що різні народи в різні часи починали засвоєння образотворчої діяльності в галузі скульптури зі спроб відтворення образів померлих. Так було за доби пізнього палеоліту, так було в наступні часи і навіть сьогодні поховальна скульптура становить значну частку скульптурного виробництва людства.

1. *Leroi-Gourhan A.* Les religious de la Prehistoire (Paleolitique). — Paris, 1964. — P. 123.
2. *Зеленин Д.К.* Культ онгонов в Сибири // Труды Института антропологии, археологии и этнографии. — Т. XIV / Этнограф. сер. — Вып. 3. — М., 1936. — С. 262.
3. *Окладников А.П.* Якутия до присоединения к Русскому государству // История Якутской АССР. — Т. 1. — М.-Л., 1955. — С. 48.
4. *Абрамова З.А.* Палеолитическое искусство на территории СССР: Свод археологических источников. — М.-Л., 1962. — С. 55.
5. *Абрамова З.А.* Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. — М.-Л., 1966. — С. 70.
6. *Гвоздовер М.Д.* Типология женских статуэток Костенковской палеолитической культуры // Вопросы антропологии. — М., 1985. — Вып. 75. — С. 53–56.
7. *Драчук В.С.* Новые антропоморфные стелы с единичными сарматскими тамгами // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. — М., 1972. — № 130. — С. 105–111.

КОГО ИЗОБРАЖАЮТ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИЕ АНТРОПОМОРФНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ?

Сергей Росляков

Аннотация. В статье излагается новый взгляд на назначение палеолитических скульптурных изображений женщин, распространенных в Евразии — от Западной Европы до Сибири. Автор предлагает рассматривать их как лежащих на спине, т.е. как имитаторов людей, ушедших из жизни, иначе говоря, как скульптуру позднего палеолита, которая имеет прямое отношение к погребальному культу первобытного человека.

Ключевые слова: Антропоморфная скульптура, погребальный культ, каменная пластика, поздний палеолит, канонизированное изображение.

WHO DO PALEOLITHIC ANTHROPOMORPHIC SCULPTURES DEPICT

Sergiy Roslyakov

Annotation. The article is devoted to the new view for purpose of Palaeolithic woman's statues, which are wide spread from Europe to Siberia. Author analyses the composition of statuettes and considers that they were designed for horizontal observation. All women were in the position lying on the back. This position and some additional circumstances tell that statuettes represent dead women. Hereby, anthropomorphic Palaeolithic statuettes have got straight relation to funeral cult. This fact confirms early reconstructions of the Paleolithic funeral's cult.

Keywords: anthropomorphic sculpture, funerary cult, stone plastic art, Lower Paleolithic, canonized image.

УДК 391"11/12":7.025.4

Олександр Мінжулін

професор кафедри техніки
і реставрації творів мистецтва НАОМА

"Металевий убір" із скарбів Стародавньої Русі початку XIII ст.

(У контексті реконструкції тогочасного одягу)

Анотація: На підставі проведених досліджень та реставрації "металевих уборів" із давньоруських скарбів, знайдених на території Києва, Московського кремля та на Тернопільщині, автор описує створені ним реконструкції стародавнього одягу XII–XIII ст.

Ключові слова: скарб, "металевий убір", жіночі прикраси, срібло, чернь, зернь, реконструкція, одяг, давньоруський костюм.

У період Стародавньої Русі наші предки високо поціновували витончені вироби зі срібла, з любов'ю прикрашали черню і зерню браслети, колти, барми, персні, фібули, пряжки, накладки ремінних гарнітурів тощо. Наприкінці XI і протягом XII–XIII ст. у Древній Русі, від Києва й Чернігова до Володимира й Рязані, склався певний канон вбрання, який передбачав комплекс прикрас — так званий "металевий убір", що визначав статус і соціальний стан власника. Найрозкішнішим був парадний "убір" князівського й боярського станів — він вважався і складовою частиною скарбниці.

Парадний "металевий убір" заможних городян складався також з певного комплесу прикрас для головного убору, шиї та рук. То була ціла низка коштовностей зі срібла й золота, що виготовлялися в княжих

майстернях XI–XII ст. Наприклад, голову прикрашало очілля з тринамистинних дужок або діадема, з боків на ряснах звисали колти, на шиї барми — намиста зі срібними пустотілими намистинами, гривні, ланцюжки з підвісками та ін. Руки прикрашалися витими та двустулковими браслетами-обручами, пальці — перснями й каблучками.

Паралельно формувався й костюм представників різних суспільних станів, з'явилися усталені комплекти його, що підкреслювали приналежність особи до певної категорії суспільства. Строгий вишуканий стиль гармонійно вписувався в ряд з виробами, прикрашеними зерню й черню [1, с. 124, 126].

Скарби зі срібними прикрасами оздобленими зерню і черню, які ми останнім часом досліджували, знайдені в різних князівствах і регіонах Стародавньої Русі. Наприклад, скарб давньоруських прикрас був випадково знайдений 1986 р. в Києві по вул. Кудрявській (під час поглиблення підвалу в приміщенні галографічної лабораторії Національного музею історії України). В його складі був повний жіночий "металевий убір" [2, с. 172–173], (іл. 1, *а*). За стилістичними і технологічними особливостями він більш датується останньою чвертю XII ст. Одна ажурна золота

а

б

в

г

Іл. 1. Скарб давньоруських прикрас XII — початку XIII ст., знайдений у Києві по вул. Кудрявській, та графічна реконструкція одягу. Автор реконструкції О. Мінжулін, художник О. Корнієнко. *1986*

підвіска із цього скарбу із зерню прикрашена перлами (іл. 1, *б*), а три фрагментованих кільця виготовлені зі срібла, намистини яких повністю вкриті зерню [3, с. 123], (іл. 1, *в*).

Велику знахідку чоловічих і жіночих прикрас, до складу якої входило декілька "металевих уборів", виявлено 1988 року на території Московського кремля. Скарб належав князівській родині Володимира, сина володимирського князя Юрія Всеволодовича [4, с. 28–40; с. 117–120], (іл. 5).

У 2006 році на території Тернопільської обл. також випадково знайдено скарб, який сладався з жіночих прикрас. Унікальність цієї знахідки важко переоцінити — це досить повний комплект "металевого убору", прикрашений черню і зерню, заможної городянки першої половини XIII ст., виявлений за останні 25 років в Україні.

До складу скарбу входили (іл. 2):

- шість тринамистинних ажурних скроневих кілець діаметром від 38 до 44,75 мм, прикрашених зерню й сканню. Діаметр намистин від 11 до 12 мм. Зернятка, якими прикрашені намистини, мають діаметр від 1,8 до 2,2 мм. Вага кілець від 6 до 9 грамів;

Іл. 2. Скарб срібних жіночих прикрас
першої половини XIII ст. з Тернопільщини:

1–6 — скроневі кільця; *7–8* — колти; *9* — прикраси очілля;
10 — перстень; *11* — намисто

Іл. 3. Ажурна тринамистинна скронева підвіска київського типу

Іл. 4. Перстень

- два пустотілі колти з тисненим орнаментом у вигляді в'язі з імітацією псевдоперлів. Розміри колтів 57×72×13,5 і 56×67×13,5 мм, вага 17,9 і 14,8 грамів (іл. 2, *7–8*);
- очілля, що складається з двох секцій, у кожній по шість дужок з квадратного дроту, скріплених між собою філігранню. На кожну дужку нанизано три пустотілі ажурні намистини прикрашені зерню й філігранню. Розміри 150×50 мм. Вага 81,7 грамів (іл. 2, *9*);
- перстень пустотілий з круглим щитком, на якому у квадраті вигравірувано хрест у вигляді рослинних пагонів — кринів (іл. 2, *10*; іл. 4). По колу і з боків перстень прикрашений черню. Розмір його 18,5 мм, вага — 4,95 грамів;
- намисто з дванадцяти бурштинових намистин; двох намистин зі смальти; двох срібних мигдалеподібних намистин; трьох срібних хрестів, два з яких із черню, й чотирьох золочених медальйонів. На двох медальйонах зображення Христа-Еммануїла з хрестом, на інших — Спаса-Вседержителя з Євангелієм. Зі зворотного боку на трьох медальйонах — рослинний декор у вигляді кринів, на одному хрест з виноградною лозою (іл. 2, *11*).

Під час створення натурної реконструкції зовнішнього вигляду й способу носіння прикрас знатної жінки за матеріалами давньоруського

1

2

3

Іл. 5. Реконструкція одягу за матеріалами скарбу XIII ст., знайденого на території Московського кремля. Автор реконструкції О. Мінжулін, художник О. Чебикін. *1990*

Іл. 6. Загальний вигляд заможної городянки XIII ст.
за матеріалами скарбу з Тернопільщини.
Реконструкція: металевий убір — О. Мінжулін;
одяг — Т. Мінжуліна, О. Гаврилюк

скарбу першої половини XIII ст. з Тернопільщини до уваги бралися археологічні, письмові джерела й пам'ятки образотворчого мистецтва, а також графічні реконструкції українських і російських вчених, особистий досвід автора [5, с. 29–34, іл. 5–10].

Саме оригінальні залишки одягу, знайдені в похованнях, дозволяють документально реконструювати складові частини костюма [6, с. 116]. Важливим джерелом є й твори образотворчого та прикладного мистецтва; давньоруські літописи, грамоти й писемні свідчення іноземців, у яких іноді містяться загальні відомості про види одягу, прикраси і матеріали для їхнього виготовлення.

Відмінність між костюмами різних прошарків давньоруського суспільства проявлялася у матеріали, з яких було їх виготовлено, а також за наявністю або відсутністю певних елементів одягу й прикрас [7, с. 977–988; 8, с. 31–37; 9, с. 257].

Для виготовлення комплекту одягу за досліджуваним нами скарбом (іл. 6) використовувалися оксамит, лляна тканина, шовк, шкіра, хутро, а для тонування тканин — натуральні барвники [10, с. 114–132].

Проведені нами дослідження й реставрація давньоруських скарбів кінця XII — початку XIII ст. стали джерелом для здійснення реконструкції костюма. На підставі здійсненої реконструкції маємо змогу уявити, як застосовувалися прикраси в контексті з одягом в культурі Давньої Русі.

1. *Мінжулін О.І.* Реставрація творів з металу. — К.: Спалах, 1998.
2. *Там само.* — С. 172–173.
3. *Там само.* — С. 123.
4. *Минжулин А.И.* Реставрация вещей и реконструкция убора знатной москвички XII в. // *Панова Т.Д.* Клады Кремля. — М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль", 1996. — С. 28–40; *Панова Т.Д.* Археологические богатства Московского Кремля // Наука и жизнь. — 1993. — № 7. — С. — 117–120.
5. *Abito* femminile d'argento XII–XIII secolo Ricostruzione di A.I. Mingulin // Audusina T.D., Panova T.D. I gioielli dei sekoli XI–XIII provenienti dal tesoro rinvenuto nel Cremlino di Mosca // Tesori dal Cremlino. Catalogo della Mostra. — Mosca-Viennaб 1993; *Kremlin* Gold. M.: Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль", 2000.
6. *Мінжуліна Т.В.* Дослідження й реставрація музейного текстилю. — К.: Рада, 2005. — С. 116.
7. *Брайчевська О.А.* Одяг // Історія української культури. — К.: Наукова думка, 2001. — Т. І. — С. 977–988.
8. *Ніколаєва Т.О.* Історія українського костюма. — К.: Либідь, 1996. — С. 31–37.
9. *Васіна З.О.* Український літопис вбрання [Книга-альбом]. — К.: Мистецтво, 2003. — Т. 1. — С. 257.
10. *Мінжулін О.І., Мінжуліна Т.В., Чорнокапська І.О.* Реставрація тканин. — К.: Інститут громадянського суспільства, 1998. — С. 114–132.

"МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ УБОР" ИЗ КЛАДОВ ДРЕВНЕЙ РУСИ НАЧАЛА XIII ст. (В контексте реконструкции одежды того времени)

Александр Минжулин

Аннотация. На основании проведенных исследований и реставрации "металлических уборов" из древнерусских кладов, найденных на территории Киева, Московского кремля и на Тернопольщине, автор описывает созданные им реконструкции древней одежды XII–XIII ст.

Ключевые слова: клад, металлический убор, женские украшения, серебро, чернь, зернь, реконструкция, одежда, древнерусский костюм.

"METAL ATTIRE" FROM TREASURES OF ANCIENT RUS AT THE BEGINNING OF 13-th CENTURY (In the context of reconstruction of clothes of that time)

Oleksandr Minzhulin

Annotation. On the basis of the completed restoration and art critical research the author describes his own created reconstructions of ancient garments of the 12-th — 13-th centuries and a complete set of "a metal attire" for a prosperous town woman in the first half of the XIII-th century found on the territory of Ukraine and Russia.

Keywords: treasure, complete set of metal attire", women's jewelry, silver, niello, granulation, reconstruction, ancient garments.

УДК 725.182(477.82)

Олександр Берлач

кандидат архітектури,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки,
Інститут мистецтв

Вплив творчості цехових майстрів на розвиток волинської школи спорудження оборонних комплексів

Анотація. У статті в історичному аспекті розглядається діяльність народних умільців, майстрів-цеховиків, будівничих осередків Волинської землі та вплив їх на зародження й розвиток волинської школи спорудження оборонних комплексів.

Ключові слова: оборонні комплекси, майстри-цеховики, малярі, каменярі, теслі, споруди, фортифікації.

Імена народних умільців, які споруджували дерев'яні та кам'яні фортифікації у XII–XV ст., у переважній більшості нам невідомі. Притаманні українському народному зодчеству традиційні мітки на цеглі чи камені фортифікацій, споруджених у досліджуваний період, на превеликий жаль, збереглися лише в деяких спорудах регіону (Луцьк, Межиріччя, Зимно). Аналіз документальних джерел про спорудження фортифікацій та храмів у них засвідчує, що народні майстри зводили їх у багатьох містах Волині, починаючи з початку XVI ст. Згідно з міськими архівними актами, на початку зазначеного століття у більших містах регіону діяли ремісничі майстерні, що об'єднували майстрів, які володіли кількома спеціальностями (в окремих випадках — до десяти і більше) [1].

У Луцьку майстри-цеховики вперше згадуються 1545 року в зв'язку з будівництвом та оздобленням церкви Святого Дмитра на території Окольного замку. Проте запис, що зберігся, стосується власне будівництва та декорування, а майстри, які виконували їх, не зазначені. Першим представником волинської школи майстрів-ремісників, творча діяльність якого зафіксована офіційними документами, був житель Луцька Федір. Він значиться в інвентарній книзі міста як платник податку від власного будинку та "отремесла". До кінця XVI ст. згідно з архівними документами, Федір з Луцька був єдиним майстром-цеховиком, що працював каменярем, теслярем та займався малярством [1].

На початку XVII ст. ремісничі майстерні набувають поширення у містах Волині. Крім Луцька, майстри-цеховики працюють у Ковелі, Острозі, Володимирі-Волинському, Кременці, Корці. Як видно з документів, майстри не завжди проживали навіть у містах, які за тогочасними мірками вважалися великими. Так, у податкових реєстрах Дубна кінця XVI ст. каменярі, столярі, малярі не згадуються зовсім.

Як уже зазначалося, народні майстри володіли досить широким діапазоном професій. Зокрема, у документах знаходимо цікавий запис про те, що у структурі Ковельської міської майстерні 14 червня 1670 року Андрій Дробніч склав присягу як цех-майстер ремесел "каменярського, гефтярського, столярного, римарського, золотарського, слюсарського, ковальського та інших до того цеху належних" [2].

Важливе значення для розвитку духовності та культури не лише на Волині, а й на всіх українських землях мали релігійні майстерні в Острозі. Документально підтверджено імена шести острозьких майстрів, які виконували переважно каменярські, столярні та малярські роботи. Четверо з них — Харитон, Лазко Гаврилович, Дашко та Духтич — мали "дошки убогие" "за листом на улице зарванської" [1]. У місті жили та працювали також майстри Богдан і Федір, які виконували замовлення "столярні, теслярські, але віддавали перевагу малярній справі". До острозьких майстрів-цеховиків того часу певною мірою можна віднести Гриця Івановича із Заблудова — учня знаного львівського майстра Лавріна Пухали [1].

Серед відомостей про наявність та діяльність майстрів-ремісників на Волині є дані про те, що вони займались не лише професійною діяльністю, а й посідали вагоме місце в роботі органів самоврядування. Так, вище згадуваний зодчий Федір з Луцька обіймав відповідальні посади в органах місцевого самоврядування упродовж десяти років. Ковельський тесляр та маляр Олександр Іванович, який працював у першій половині XVII ст., певний період був бургомістром [2].

Наведені відомості стосуються передусім майстрів, які постійно жили й працювали на території Волині та брали безпосередню участь в реконструкціях фортифікаційних комплексів, спорудженні культових споруд та інших будинків. Архівні матеріали дають можливість суттєво розширити уявлення про творчі контакти волинських майстрів з каменярами, теслярами, малярами з інших регіонів України і яскраво висвітлюють своєрідне місце Волині у системі мистецьких взаємозв'язків між українськими землями.

Незважаючи на чималу кількість майстрів та розгалужену мережу майстерень на волинських землях, їх, вочевидь, не вистачало для задоволення зростаючих потреб церкви та реконструкції фортифікацій у палаци. Тому однією з найхарактерніших особливостей еволюції каменярських і теслярських справ на Волині є значна активність приїжджих майстрів — вихідців з інших ремісничих осередків. За наявними відомостями, в регіоні найчастіше працювали львівські майстри. У контексті львівських контактів волинських ремісників підтверджено перебування у Луцьку Войцеха Стефановського та Андрія Малковича. Крім цього, на Волині працювали Григорій Пошкович із Сучави, самбірський майстер Федуско [3]. В архівних джерелах відомості про діяльність волинських майстрів, на жаль, обмежуються записами реєстрів, люстрацій чи ревізій, а ці матеріали, враховуючи особливості їхнього походження, не можуть

дати об'єктивного фактичного матеріалу про характер творчого мистецького процесу.

Комплексне вивчення архівних матеріалів про діяльність народних майстрів, оцінка методів і техніки спорудження храмів, палаців, реконструкції фортифікацій, всебічний аналіз спадщини, що збереглася до наших днів, дозволяє провести системну оцінку творчої діяльності народних умільців Волині, виявити їхній вплив на зародження волинської школи будівництва оборонних комплексів.

Аналізуючи споруди, їхні композиційно-планувальні, конструктивні вирішення, елементи оздоблення, важко уявити, що вони зводилися вручну, без попередніх проектів, креслень тощо. Споруди фортифікаційних комплексів, їхні кам'яні частини та дерев'яне доповнення з якісною шалівкою, кожухованням, орнаментовкою, і загалом масштабом та пропорціями — це об'єктивне свідчення того, що народні українські умільці були неперевершеними майстрами своєї справи, мали талант і великий досвід, який вони передавали з покоління в покоління, примножували й вдосконалювали. Ніколи теоретично не вивчаючи правил, прийомів та засобів архітектурної композиції, особливостей декоративно-ужиткового мистецтва, умільці творчо працювали, використовуючи досвід попередників. При цьому слід зауважити, що інструментарій у них був досить обмежений: сокира, молоток, пилка, долото. Мірою довжини слугував лікоть. Для наближених вимірів волинські теслярі користувались сокирою, довжина топорища якої становила 45 см, тобто була кратною розмірові ліктя [3]. Цей промір використовували майстри Гуцульщини, Буковини, Поділля, що свідчить про взаємозв'язки народних умільців різних регіонів України, про їхні творчі контакти та співробітництво. Оскільки народні волинські майстри не мали професійної освіти і використовували знання, що передавались від старших поколінь, то вони безпосередньо наслідували місцеві традиції у фортифікаційному зодчестві.

У XVII–XVIII ст. посилюються зв'язки Волині із Західною Європою за посередництва Речі Посполитої. У цей період народні майстри починають застосовувати стилістичні прийоми Ренесансу, бароко та рококо. Здебільшого в першу чергу це стосувалося декоративного оформлення храмів, рідше — планувальних вирішень їх.

Зауважимо, що відомості архівних матеріалів про майстрів волинської школи зодчества стосуються, в переважній більшості, світських виробників, діяльність яких розгорталась в системі міського цехового ремесла та приміських районів. У архітектурному житті Волині, як і в усіх українських землях, у XVII ст. домінує світське будівництво, хоча церковне й зберігає свою вагому частку. Значну частину палаців споруджували на територіях фортець, і всі будівельні, теслярські, ковальські, малярські та інші види робіт замовлялись знатними та заможними міськими жителями, шляхтичами.

Поряд з міськими ремісничими майстернями на Волині працювало багато сільських майстрів, які займалися переважно спорудженням та

реконструкцією заміських фортифікаційних комплексів та культових споруд. Бригади майстрів-каменярів, теслярів, малярів комплексно виконували роботи під керівництвом старшого майстра, який мав добре володіти будівельно-ковальськими справами, і після закінчення робіт по спорудженню того чи іншого будинку чи храму його ім'я викарбовувалось або вирізалось на одній з конструкцій. Так, науковцями інституту "Укрзахідпроектреставрація" в процесі дослідження храмів Волині, споруджених у XVII–XVIII ст., яке здійснювалося перед розробкою проектної документації на реставрацію, виявлено низку різьблених написів, які засвідчують авторство спорудження або пізніших ремонтів деяких пам'яток архітектури [4]. Наприклад, у Троїцькій церкві початку XVII ст. у комплексі монастиря-фортеці в Дермані на стінах та склепіннях збереглися темперні розписи кінця XVII ст., де зазначено, що роботи виконувалися під керівництвом майстра Федора.

Творчість волинських народних майстрів та малярів складає один із важливих аспектів мистецького життя українських земель. Притаманна українській мистецькій культурі традиційна відсутність авторських підписів на творах XVI–XVIII ст. ставить даний аспект історико-мистецьких досліджень в особливі умови, які неможливо вирішувати без архівних джерел.

Попередній аналіз документальних джерел щодо історії мистецького життя на українських землях показує, що мережа малярських осередків на Волині започаткована наприкінці XVI ст. Першим волинським майстром, ім'я якого збереглося в історії, є Тишко — іконник з Володимира. В королівському акті підтвердження та розширення магдебурзького права Володимиру-Волинському надається право мати цехи "столярні з малярними". Це перша — після Львова — згадка про професійне об'єднання майстрів малярства на волинських землях [4].

Плідно працював на Волині маляр Коханович з Дермані. Популярністю користувався луцький майстер Стась, який виконував "різні малярські роботи в палацах та замках"[1]. Наявність даних імен в документальних джерелах характеризує не стільки напрямок розвитку образотворчого мистецтва в регіоні, скільки зростання соціального статусу життя. Художники високо поціновуються, поряд з іншими ремісниками, як професіонали малярських справ. При цьому важливо констатувати, що на Волині замовники віддавали перевагу вітчизняним майстрам, а не іноземним.

За даними архівних матеріалів, наприкінці XVI — на початку XVII ст. у Луцьку працював маляр Тихон [1]. Напевно, він був не єдиним майстром своєї справи у місті, але, на жаль, відомостей про інших місцевих художників даного періоду не збереглося, що дозволяє гадати про досить скромний характер луцького малярського осередку.

Плідно працювали також малярі у Ковелі. Маляр Сенько виконував різні малярські роботи в домі "Малярівському", розташованому на Гончарській вулиці, інший маляр — Назар — на своєму фільварку [2].

Найбільший малярський осередок на початку XVII ст. діяв у Острозі.

Згідно з документами, у XVI ст. малярськими справами займались переважно в монастирях. Але з початку XVII ст. ікони та розписи почали виконувати не лише в монастирських осередках, а й з'являються окремі майстри, які були тісно пов'язані з новим творчим середовищем — міщанством та ремісництвом. На Волині, як і в Україні загалом, це була активна суспільна та культурна сила, співзвучна носіям нового ренесансного світогляду. Новий світогляд істотно змінив ставлення людства до земного буття і погляд на взаємодію між ним і світом небесним. Якщо в період середньовіччя ікону розуміли як образ духовної суті божества, що підпорядковувався усталеним канонам у зображенні, то тепер в образах святих з'являються риси реальної земної людини. Майстри починають наділяти лики святих фізичною красою, одягати їх у вбрання XVI–XVII ст. Цей процес, в першу чергу, можна прослідкувати в іконах Острожчини: "Богородиця Одигитрія", "Різдво Богородиці" із замку в Острозі, "Юрій Змієборець" з монастиря в Дермані, "Богородиця Одигитрія" з Троїцького монастиря в с. Межиріччя та ін. [7].

Крім майстрів-цеховиків, що займалися столярними та малярними справами, на Острожчині працюють майстри локальної спеціалізації — церковні живописці. Це Іван Ставрович, який на початку XVII ст. розписував іконостас в Дермані, маляр Петро, живописець Дашко, які мали досить широке поле діяльності як церковні живописці [2]. Враховуючи соціальні, політичні та духовні фактори, вони вносять в ікони елементи реалізму. Візантійські типи облич поступово замінюються українськими, які приваблюють не лише духовною, а й земною красою. Замість суворості та аскетизму в новостворених образах з'являються риси доброзичливості та лагідності. В іконопису почали широко використовувати елементи декору: посріблення, позолочення тла, гравійовані та різані по левкасу орнаменти, що було характерним для епохи Ренесансу та розвитку бароко.

Іконописні осередки були представлені значними центрами малярства, які діяли при монастирях у Луцьку, Острозі, Білостоці, Дубно, Межиріччі, Корці, Зимно тощо.

Незважаючи на малочисельність фактів та відомостей про майстрів волинського живопису XVI–XVIII ст., ми все ж таки можемо скласти певне уявлення про творчу діяльність малярських осередків Волині та особливості її розвитку. Документальні джерела, хоча й неповною мірою, представляють волинський історико-культурний регіон і подають окремі розрізнені факти з його мистецького життя. Вони переконливо доводять функціонування тут розгалуженої мережі малярських майстерень. Це вказує на спадковість малярських традицій в регіоні і стверджує функціонування певної системи, яка була впроваджена в попередній час і про яку, на жаль, конкретних відомостей надто мало.

Виявлені матеріали про архітектурну діяльність волинських цехових майстрів вказують на вагоме місце волинської школи спорудження

оборонних комплексів в системі мистецьких взаємозв'язків українських земель і характеризують культурну спадщину Волині як невід'ємну складову частину загальної еволюції мистецького процесу на українських землях XVI–XVIII ст.

1. *Центральний* обласний архів в м. Луцьку. — Ф. 2. — Оп. 3. — Спр. 7. — Арк.17–19.
2. *ЦДІА* України у Києві. — Ф. 35 [Магістрат міста Ковеля]. — Оп. 1. — Спр.4. — Арк. 93–9.
3. *Могитич І.* Сторінки архітектури Галичини і Волині XII–XIV ст. / І. Могитич // Вісник Інституту "Укрзахідпроектреставрація". — Львів, 1997. — № 8. — С. 3–20.
4. *Кучінко М.М., Охріменко І.В.* Археологічні пам'ятки Волині. — Луцьк: Вежа, 1994. — С. 21–67.
5. *Історія* української архітектури / Ю.С. Асєєв, В.В. Вечерський, О.М. Годованок та ін.; За ред. В.І. Тимофієнка. — К.: Техніка, 2003. — С. 134–136; 162–167.
6. *Берлач О.П.* Принципи історико-архітектурного формування фортифікаційних комплексів Волині / О.П. Берлач. Автореф. дис. канд. арх. 18.00.01 / Національний університет "Львівська політехніка". — С. 11–13.
7. *Соловка О.* Іконографія св. Юрія Змієборця на теренах Західної України в середньовічні часи / О. Соловка. — Тези 3-ї Всеукраїнської наукової конференції "Волинська ікона". — Луцьк, 1996. — С. 18.

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЦЕХОВЫХ МАСТЕРОВ НА РАЗВИТИЕ ВОЛЫНСКОЙ ШКОЛЫ СООРУЖЕНИЯ ОБОРОННЫХ КОМПЛЕКСОВ

Александр Берлач

Аннотация. В статье в историческом аспекте рассматривается деятельность народных умельцев, мастеров-цеховиков, зодчих Волынской земли и влияние его на зарождение и развитие волынской школы сооружения оборонных комплексов.

Ключевые слова: оборонные комплексы, мастера-цеховики, каменщики, маляры, плотники, сооружения, фортификации.

INFLUENCE OF CREATION OF WORKSHOP MASTERS ON DEVELOPMENT OF VOLYN SCHOOL OF BUILDING OF DEFENSIVE COMPLEXES

Oleksandr Berlach

Annotation. In the article in a historical aspect the study of creation of folk skilled craftsmen, guilded masters, sculptures in Volyn Region, and their influence on the origin and the development of Volyn school of building of defensive complexes is examined.

Keywords: defensive complexes, guilded masters, masons, house painters, carpenters, buildings, fortifications.

УДК 738(477)“18”

Наталія Ревенок

завідувач лабораторії навчально-творчої майстерні реставрації скульптури і творів декоративно-ужиткового мистецтва НАОМА, мистецтвознавець

Декоративна ваза “Ріг достатку” поч. XIX ст.: дослідження та реставрація

Анотація. У статті досліджено історію порцеляно-фаянсового виробництва в Україні, зокрема створення підприємства в с. Волокитине, а також особливості оздоблення виробів Волокитинського порцеляно-фаянсового заводу та реставрацію декоративної вази “Ріг достатку”.

Ключові слова: Волокитине, порцеляна, декоративні вази, розпис, реставрація.

Волокитине — відомий центр порцелянового виробництва у другій третині XIX ст., село Глухівського повіту колишньої Чернігівської губернії (нині Сумська область), з XVII ст. належало поміщикам Міклашевським. Вирішальну роль у долі села відіграла його близькість до “головного” в Російській імперії родовища каоліну — Полошкінського [1, 116].

Наприкінці 1830-х років багатий волокитинський поміщик, відставний штаб-ротмістр Андрій Михайлович Міклашевський організував у своєму маєтку порцеляновий завод. Необхідно зауважити, що в деяких відомих авторові джерелах датою заснування заводу вважають 1839 рік [2, 167].

Стрімкий успіх виробів з волокитинської порцеляни за рік після заснування заводу був невипадковим. Фундатор виробництва відразу зорієнтувався на створення комерційного підприємства. Для ведення справ було запрошено іноземних фахівців, зокрема француза Дарта, який, ймовірно, був директором заводу упродовж першого десятиліття його функціонування.

Волокитинські вази до XIX ст. зазнали цікавих перетворень, змінившись у другій третині XIX ст. на декоративні предмети з масивними, невід’ємними від тулуба підставками та багатим декором. Проте, зацікавлення класицизмом в означений період для Волокитинського заводу не було тривалим. Надалі у художньому оформленні виробів головну увагу було спрямовано на трансформування стилю рококо [3, 131]. Захоплення цим стилем сформувало провідну тенденцію, яка відобразилась у створенні декоративних ваз, відомих під назвою “вази рококо”, різноманітних за композицією, декоруванням та розписом. За всієї складності конструкції й декору, в композиційних вирішеннях цих ваз відчувалася єдність принципів побудови: тулуб — опуклий овоїдний або мигдалеподібний об’єм, який плавно переходив у високу шийку (у формі овального розтруба); завершення вінця і краю стопи — у вигляді

асиметричних, складних рокайлей; ніжка вази, зазвичай, була невід'ємною від тулуба, завжди разом із цоколем.

Мотив "рокайль", нарочито збагачений, був популярним у волокитинській порцеляні та широко застосовувався і як конструктивний елемент, і як постійний мотив скульптурного і живописного декору. Особливо активно виступали ці елементи в декорі ваз "рококо". Завитки рокайлю з круглих ручок переходили на корпус вази у вигляді то горельєфного, то рельєфного орнаменту, обрамлюючи медальйони на тулубі і підставці, огинаючи вінце і стопу. Особливої динамічності волокитинським виробам надавали багатопрофільні скульптурні орнаменти. Пластичність ліпного декору посилювалася активним різнокольоровим тлом. У декоративному оформленні багатьох ваз (зокрема з круглою скульптурою) живописні елементи були досить розмаїті, оздоблені покриттям у синій, ліловий та вохристий відтінки, які заповнювали навіть найменші інтервали між скульптурними деталями, резервами, відгалуженнями (кольором, золотом) за контуром скульптурних прикрас і живописних вставок. На вазах "рококо" живописні композиції розташовувались на випуклих частинах або найбільш увігнутих поверхнях, де їхнє виконання було особливо складним. За сюжетами живописні вставки могли бути різностильовими. Найпоширенішими були мотиви букетів. Однак у контексті декору одного предмета квіти могли поєднуватися як з мотивом пейзажу, так і з зображенням птахів, або ж зі сценами на біблійні сюжети.

Зацікавлення ліпниною у Волокитині спричинило наслідування популярного для європейської порцеляни прийому суцільного покриття поверхні виробу білими дрібними квітами під назвою "снежный ком". Зазвичай, це вази овоїдної форми з шийкою-розтрубом та хвилястим вінцем, з двома звивистими дугоподібними ручками, які поєднують вінце з тулубом посудини, розписані найчастіше дрібними білими квітами, інші — поверх так званого плетіння корзини — пишно декоровані спадаючими від вінця гірляндами (до 25 см) з яблук, груш, лимонів. Кожна композиція сприймалася як певного роду строкатий натюрморт [4, 135].

Постійне й активне звертання до рослинних мотивів в орнаментації на певному етапі формотворення декоративних виробів призвело до створення ваз, флаконів, вирішення форм або конструктивних частин яких було співвіднесене з живою природою, наприклад з бутоном квітки. Дослідниця української порцеляни, доктор мистецтвознавства, професор Ф. Петрякова вважає, що саме ці риси характерні для ваз, флаконів, декоративних предметів Волокитиного. Окрім того, саме вони ніби сформували головний принцип організації не лише декоративних предметів, але й побутового посуду.

У 2010 році до відділу наукової реставрації Національного музею історії України було передано декоративну вазу "Ріг достатку" за інв. № К-1093, датовану початком XIX ст., виготовлену на Волокитинському порцеляновому заводі А. Міклашевського (іл. 1). Причиною і метою проведення реставраційних робіт стала незадовільна попередня реставрація, забруд-

А *Б*

Іл. 1. Декоративна ваза «Ріг достатку». Волокитине, порцеляновий завод А. Міклашевського. Поч. XIX ст. Порцеляна, ліпний і рельєфний декор, підглазурний розпис. Національний музей історії України:

А — до реставрації; *Б* — після реставрації

нення, фрагментація та втрата окремих фрагментів. Ваза “Ріг достатку” виготовлена з порцеляни методом шлікерного литва, глазурована. Окремі приставні скульптурні деталі виліплені ручним способом.

Розміри вази: висота — 42,5 см, висота рога — 32 см, діаметр верху — 29,5×23,8 см, підставка — 25,5×19,3 см.

Ваза “Ріг достатку” є складною декоративною композицією, що вирішена у вигляді рога достатку та алегоричної фігурки сидячого чоловіка. Компоненти групи сполучені овальним цоколем. Виріб має велику кількість прийомів виконання (тонування, розпис, різновисокі рельєфи, ажурне плетіння і т. д.), за формою широко розкрита у верхній частині і дещо звужена по вертикалі. Асиметричні фігурні вирізи по вінцю роблять її подібною до екзотичного древа, під яким розміщене скульптурне зображення літнього чоловіка в драпіровці. Доповнює композицію зображення лебедя з розпростертими крилами, що сидить на вузькому заломленому кінці рога. Тильний бік вази трактується як рельєфний пучок листя і стебел очерету зелено-коричневого кольору.

Складною за вирішенням є підставка, на якій розташована вся композиція. Вона асиметрична з поєднанням великої плоскої раковини з акантами, яскраво-червоними гілками коралів та рокайлей. Всі декоративні елементи виконані в химерному контрасті зігнутих ліній, рельєфних, горельєфних і кольорових. Нарочита контрастність форм, нестримна

витіюватість руху підкреслює надуманість всієї композиції, попри статичність загального вирішення.

Пам'ятка, що вже була розбита та склеєна клеєм жовтуватого кольору, вкрита нестійкими пилобрудовими нашаруваннями та стійкими: клейовими — по швах склейок фрагментів; гіпсовими забрудненнями на вінці вази від попередньої реставрації. Внутрішня частина мала щільні пилобрудові та клейові забруднення.

Пам'ятку раніше було розбито на 7 частин та склеєно. Окремі п'ять фрагментів самодемонтувалися — крайні 4 частини листя по вінцю та голова лебедя. Втрачені елементи: два фрагменти листя по краю вінця розміром 4×1,5 см та 4×1,3 см, на шиї лебедя –частина розміром 1,2×1,3 см; на підставці — фрагмент гілки під крилом лебедя розміром 3,5 см та є відколи з краю ажурної підставки розміром 3×1,2 см, на фігурі чоловіка на лобі біля брови — вищерблення розміром 0,6×0,8 см; втрачено половину носа; на вінку, який на голові, відколи на 6 листках; на одному рукаві втрата трикутної форми розміром 7,2×5,4 см, на іншому — втрата 6,8×4,6 см. З внутрішнього боку вази на денці є технологічна тріщина розміром 12,5 см та напис тушшю чорного кольору "К-1093", а також чорною тушшю закреслений номер "ч. 4565".

Рішенням реставраційної ради Національного музею історії України від 28.09.2010 р. (протокол № 3) було затверджено наступну програму реставраційних робіт: проведення демонтажу; видалення забруднень нестійких та стійких — клейових та гіпсових; підбір та склеювання фрагментів; мастикування швів та сколів; заповнення втрат, тонування заповнень та покриття тонувань консерваційним лаком.

Демонтаж склеєних фрагментів здійснювався шляхом накладання на клейові шви ватно-марлевих тампонів, просочених ацетоном (в поліетиленовому пакеті). Нестійкі та стійкі щільні забруднення видалялися 3%-ним водним розчином дитячого мила з наступним промиванням проточною водою, гіпсові забруднення — механічним шляхом (попередньо гіпс було зволожено дистильованою водою та видалено очним скальпелем механічно). Перед склеюванням шви фрагментів були просочені 3%-ним розчином "Paraloid B-72" в ацетоні та витримані 4 години. Фрагменти склеювали 20% розчином "Paraloid B-72" в ацетоні. Час фіксації — 6 годин. Мастикування швів та надколів здійснювалося мастикою на основі полівінілацетатного клею, титанових білил, тальку.

Втрачені частини заповнювали водним розчином гіпсу марки "Г-10". Форма заповнень відтискалася скульптурним пластиліном, присипаним тальком з цілого профілю. Обробка доробок проводилась скальпелем та наждачним папером різних номерів зернистості, тонування заповнень — світлостійкими акварельними фарбами, змішаними з полівінілацетатними титановими білилами та дистильованою водою за допомогою аерографа. Колір тонування підбирали в тон до основного кольору пам'ятки. Консерваційне покриття проводилось акриловим двокомпонентним лаком виробництва Німеччини.

Після реставрації пам'ятка набула експозиційного вигляду.

Порцелянові вази-ритони були поширені в епоху історизму як в Європі, так і в Росії. Їх випускав не тільки Імператорський порцеляновий завод, але й приватні фабрики, наприклад завод Попова. На порцеляну заводу Міклашевського не могла не вплинути надзвичайно популярна в Європі порцеляна Мейсенської мануфактури.

У Західній Європі ритони були особливо улюбленими у Франції, зокрема на мануфактурі Жакоба Пті. Зважаючи на особисту прихильність Міклашевського до Франції та французької культури, поява в асортименті його заводу ваз у формі ритона і рога достатку сприймалася цілком закономірно (іл. 3, 4).

"Французька" історія пов'язана й з парною композицією, що зображує чоловіка та жінку, які сидять на підставці гігантського рога достатку, з-за якого виглядає лебідь. У руках персонажів посуд з водою, що виливається з нього. Обидві пам'ятки перебувають в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва за інв. № ФР-1828 та № ФР-1827 (іл. 2, 3). Відомо, що моделі для цієї композиції вперше були виконані на фабриці, заснованій Девідом Хевілендом в Ліможі [5, 314]. На іл. 4 наведено ескіз однієї вази з фігурою Нептуна (бога вод і морів), виконаний у 1850 році, а також ваза, що стала парною з жіно-

Іл. 2. Ваза-ритон з фігурами чоловіка, який тримає глечик з водою, що з нього виливається, і лебедя з розправленими крилами, на підставці, декорованою коралами й мушлями. Процеляна, ліпний і рельєфний декор, надглазурний розпис, позолота, цировка по позолоті. Висота — 42,5 см. Марка коричнева надглазурна АМ. ДМУНДМ (Інв. № ФР-1827). Надходження з Київського державного музею українського мистецтва у 1954 р. Парна вазі № 289

Іл. 3. Ваза-ритон з фігурами жінки, яка тримає глечик з водою, що з нього виливається, і лебедя з розправленими крилами, на підставці, декорованою коралами і мушлями. Порцеляна, ліпний і рельєфний декор, підглазурний розпис, позолота, цировка по позолоті. Висота — 42,5 см. Марка коричнева надглазурна АМ. ДМУНДМ (Інв. № ФР-1828). Надходження з Київського державного музею українського мистецтва у 1954 р. Парна вазі № 290

Іл. 4. Ескіз братів Хевіленд вази-ритону з фігурою Нептуна, *1850-ті рр.*

Іл. 5. Ваза-ритон з фігурою Нептуна. Фабрика у Кластериці над Охри, Чехія

Іл. 6. Ваза-ритон з фігурою богині ріки. Мейсенський порцеляновий завод, *1850–1860 рр.*

чою скульптурою (богинею річки), датованою 1850–1860 рр. (іл. 5, 6). Загалом скульптурна композиція отримала назву “Cornet Fleuve êt Riviere” (у перекладі з французької “Посудина-ритон Потік і Річка”).

Подібні декоративні вази навряд чи мають утилітарне призначення. Важко уявити собі у волокитинських вазах букет квітів або ж гілку бузку. Вони цілком самодостатні і сприймаються як завершені декоративні форми, гідні прикрасити відповідний інтер’єр. І хоча більшість технологічних прийомів, моделей і способів декорування ваз запозичені з інших підприємств, багато волокитинських ваз мають безперечну самобутність, прагнення до барвистості, пишності з яскраво вираженим позитивним змістом, властивим українському мистецтву в цілому [6, 315].

Характеристика ваз, про які йшлося вище, засвідчує, як внаслідок простої взаємозаміни окремих конструктивних деталей та елементів декору створюється розмаїття ваз, по суті, одного типу. Цей нехитрий прийом спостерігається і при знайомстві зі скульптурою малих форм заводу Міклашевського. Можливо, завдяки цьому асортимент ваз на заводі налічував більше двохсот моделей.

Особливо треба підкреслити тяжіння волокитинських майстрів до природних, рослинних мотивів. Ця тема вирішувалась дуже майстерно та своєрідно: від використання в декорі переплетених лоз з різними за формою (зокрема горельєфними) гронами і листям винограду до імітації болотяного листя, стебел і навіть очеретів, які щільно охоплюють посудину, створюючи ілюзію, ніби вази виконані не з порцеляни, а з суто природних матеріалів.

Природну тему у волокитинському вазовому мистецтві можна було б продовжувати й далі, оскільки для декорації виробів використовувалася імітація коралів, мушель і навіть тварин. Підсумком представленої "еволюції" стали вази, які в своїй конструктивній частині самі перетворилися на фрагменти рослинного світу у вигляді пророслого паростка, бутона, що розпускається, букету квітів тощо. Більшість перелічених форм, прийомів декорування або просто ідей, як таких, зазвичай, приходило ззовні, нерідко набуваючи в руках волокитинських майстрів рис місцевого колориту.

Порцеляна Волокитиного до певної міри стала тією естетичною основою, на яку згодом, у третій чверті XIX ст., почала орієнтуватися порцелянова промисловість України. Вона спричинила ті емоційно виразні імпульси, які визначили еволюцію порцеляни й фаянсу і за допомогою яких сформувалося ставлення до європейських художніх стилів, до трактування форм і декору, зацікавлення різними формоутвореннями та розмаїтими декоративно-орнаментальними структурами.

1. *Петрякова Ф.* Украинский художественный фарфор (конец XVIII — начало XX ст.). — К.: Наук. думка, 1985. — С. 116.
2. *Селиванов А.* Фарфор и фаянс Российской империи. — 2 изд. — Владимир, 1914. — С. 167.
3. *Петрякова Ф.* Украинский художественный фарфор (конец XVIII — начало XX ст.). — К.: Наук. думка, 1985. — С. 131.
4. *Там само.* — С. 135.
5. *Самецкая Э.Б.* Фарфор завода А.М. Миклашевского. — М.: Изд-во "Интербукбизнес", 2010. — Т. 1. — С. 314.
6. *Там само.* — Т. 1. — С. 315.

ДЕКОРАТИВНАЯ ВАЗА "РОГ ИЗОБИЛИЯ" НАЧ. XIX СТ.: ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ

Наталия Ревенок

Аннотация. В статье исследуются история производства фарфора и фаянса на Украине, в частности создание завода в с. Волокитино, особенности декорирования изделий Волокитинского фарфорофаянсового завода, реставрация декоративной вазы "Рог изобилия".

Ключевые слова: Волокитино, фарфор, декоративные вазы, роспись, реставрация.

DECORATIVE VASE "HORN OF PLENTY" IN THE BEGINNING OF THE XIXth CENTURY: RESEARCH AND RESTORATION

Natalie Revenok

Annotation. In article a history of porcelain manufacture in Ukraine, creation of a factory in village Volokityno, features of decorating products of a porcelain factory, restoration of a decorative vase "Horn of Plenty" are researched.

Keywords: Volokityno, porcelain, decorative vases, painting, restoration.

УДК 725.76(477.43)

Вікторія Маланюк

кандидат архітектури, керівник групи "УкрНДІПроцивільсільбуд"

Палацово-парковий ансамбль у Самчиках: історія створення та сучасний стан

Анотація. У статті досліджено історію створення та сучасний стан палацово-паркового ансамблю у с. Самчики на Хмельниччині.

Ключові слова: палацово-парковий ансамбль, садибно-паркове утворення, резиденція, композиція.

Палацово-парковий ансамбль у с. Самчики Старокостянтинівського району Хмельницької області — унікальна пам'ятка садибної архітектури, що становить інтерес і як твір садово-паркового мистецтва, і як історичний об'єкт, пов'язаний з життям відомих людей, і як взірець архітектури періоду класицизму. Цікава вона й тим, що порівняно добре збереглася (іл. 1, 2). Романтичний колорит і ліричність самчиківського ансамблю гідно оцінили кінематографісти. На терені маєтку тричі знімали художні кінофільми: "Коні не винні" (1965), "Подолання" (1982) та "Зачароване кохання" (2007).

Старовинні українські садибно-паркові утворення привертали пильну увагу не одного покоління науковців. Серед сучасних дослідників палацово-паркового мистецтва слід назвати Р. Афтанази (Польща), українських науковців: Н. Левкович, О. Михайлишин, Н. Соснову, О. Пажимського, Б. Пажимського, Л. Шевченко. Історична та архітектурно-художня цінність садибного парку у Самчиках висвітлена у монографії відомого паркознавця І. Косаревського (1977). Відомості про дендрофлору парку містяться у праці О. Липи (1960). У 1980–1990 рр. парк вивчали Ю. Клименко, В. Черняк, В. Гарбуз.

Вперше під цією назвою село Самчики (до того Замчики — від замку-сторожі) Кузьминської волості Кременецького повіту згадується в описові 1545 року. До 1620 р. Самчики входили до ординації Острозьких, потім належали князівським родам Заславських, Любомирських, Сангушків.

У липні 1715 р. Ян Самюель Хоєцький (рід Хоєцьких походить з Мазовії, Польща) отримує село на держання його ординаційним правом. У 1725 р. на лівому березі річки Случ, поодаль від Самчиків та Остриківців (нині одна з вулиць Самчиків), він закладає свою резиденцію та зводить перший палац, який зберігся й досьогодні.

Наприкінці XVIII ст. староста гайсинський (нині Вінниччина), польський граф, полковник Петро Чечель (1754–1843) купує у Старокостянтинівському повіті Волині багато сіл, а в маєтку Самчики, що належав до 1791 р. Казимиру Хоєцькому, дідові Петра по матері, який програв

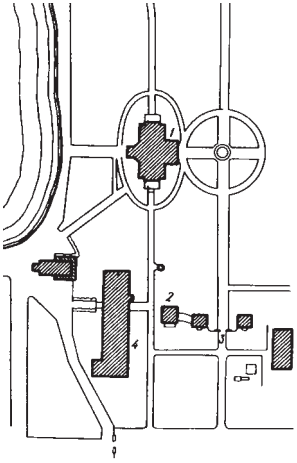
Іл. 1. Головний фасад палацу. Фото автора, *2010*

його у довгій судовій тяганині із князем Станіславом Любомирським, влаштовує свою резиденцію, значно при тому розбудовуючи і прикрашаючи маєток Хоєцьких.

Упродовж 1795–1805 рр. серед розлогого мальовничого парку постають будівлі розкішного ампірного палацу з офіцинами (флігелями), каплиці, оранжереї, китайський будинок-льодовня тощо (іл. 3, 4).

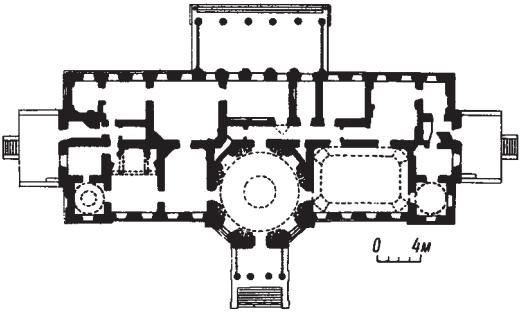
Для розбудови садиби було запрошено найкращих зодчих, скульпторів, художників, паркетників, столярів, майстрів паркової справи

Іл. 2. Парковий фасад палацу. Фото автора, *2010*



Іл. 3. Садиба в с. Самчики. Генеральний план:

1 — палац; *2* — китайський будинок; *3* — брама та прибрамні флігелі; *4* — споруда XVII ст. (За матеріалами [4])



Іл. 4. План палацу. (За матеріалами [4])

того часу. Польські науковці Р. Афтанази і Т. Ярошевський вважають, що ймовірним зодчим Самчиківського ансамблю міг бути відомий польський архітектор і учень Д. Мерліні — Якуб Кубіцький (1758–1833), який з 1781 р. працював при дворі короля Станіслава-Августа, а в 1783–1786 рр. удосконалював свою майстерність в Італії [5]. Вірогідний автор скульптур левів (іл. 5), рельєфних декорацій на античні теми — італієць Жан-Батісто Цагляно.

У 1801 р. для реконструкції садибного парку у пейзажному стилі П. Чечель запрошує ірландця Діоніса Мак Клера (1762–1853) — визнаного майстра садово-паркового мистецтва, котрий навчався у Дублінській академії та Лондоні, де засвоїв принципи англійського ландшафтного мистецтва. За визначенням І. Косаревського, “Самчиківський романтичний парк вирішено дещо незвично, як у розбивці алей і доріг, так і в розміщенні архітектурних об’єктів і насаджень. У практиці мистецтва паркобудівництва, мабуть, немає аналогічного прикладу, де б так своєрідно узгоджувались ці елементи. Вміння не тільки урізноманітнити враження, але й створити в парку куточки з розрахунком на різне емоційне сприйняття, вирізняють парк маєтку Самчики серед багатьох парків України кінця XVIII — початку XIX ст.”.

У парку було створено унікальний “сад у мурах”, призначений для вирощування теплолюбних дерев, які не переносять різких і холодних західних вітрів (персики, помаранчі тощо). Серед інших палацово-паркових ансамблів на території України ділянка такого призначення — “Мур” — виокремлювалась тільки на терені парку “Олександрія” у Білій Церкві [2, с. 641].

Уся територія палацово-паркового ансамблю була огороджена кам’яним муром. Високо поціновуючи мистецьку вартість резиденції,

тогочасні гості, польські письменники В. Лясоцький, К. Гіжицький, Є. Івановський (Геленіуш), А. Єловіцький, Ю.І. Крашевський у своїх творах називають маєток "замком".

Іл. 5. Скульптура лева, що прикрашає портик паркового фасаду. Фото автора, *2010*

Архітектурно-планувальне вирішення садиби обумовлене місцем розташування палацу біля водойми, утвореної річкою, та організацією підходу до нього. Парковий комплекс примикає з одного боку до щільного лісового масиву, а з другого — до річки. По осі палацу прокладено паркову дорогу. За визначенням О. Михайлишин [2, с. 615], садибний комплекс у с. Самчики є унікальним перехідним зразком від регулярної до живописної композиції та пейзажної побудови ансамблю. Збережено симетричний принцип у розплануванні передпалацового двору та регулярний характер головної алеї, що веде до палацу, при кардинальній зміні підходу до взаємного розташування їх. Основну композиційну вісь умовно поділено навпіл, обидві частини розплановано взаємоперпендикулярно: точка зламу фіксується архітектурно оформленим фонтаном (спорудженим 1904 р.), до того часу таку роль виконував круглий газон, посеред якого фонтан є й сьогодні (іл. 6). Таким чином утворився Г-подібний ланцюг: "в'їзна брама — газон з фонтаном — палац". Позначене новизною й компонування зон території ансамблю: палац та парадний двір являють собою планувальне ядро, геометричний центр; концентрично відносно нього розвивається парк,

Іл. 6. Фонтан і партер перед головним фасадом палацу. Фото автора, *2010*

Іл. 7. Фронтон паркового портика палацу.
Фото автора, *2010*

наростаючи у напрямку лісового масиву, з яким просторово поєднується.

Цегляний, одноповерховий, з мансардними приміщеннями, прямокутний у плані палац вирішено у формах ампіру (від франц. *Empire* — імперія) — стилю, що набув значного поширення у Франції в часи Першої імперії (1804–1814) та заохочувався прагненням Наполеона оточити себе розкішшю, подібною до величі Римської імперії. Для цього стилю характерні масивні, монументальні форми, багатий декор з використанням військової атрибутики (іл. 7), парадна помпезність інтер'єрів палацових будівель. Обабіч центральної Круглої (Блакитної) бальної зали палацу (іл. 8) йшли Червона зала-їдальня (іл. 9), Зелена вітальня, Римський зал, Японська кімната, кабінет, опочивальні тощо. Все це й сьогодні вражає вишуканістю, чистотою стилю, соковитим ліпленням та розписами. Серед інтер'єрів палацу чільне місце посідає винятковий за художньою цінністю "японський" кабінет, монументальний фресковий живопис якого віддзеркалює орієнталістичну (східну) течію у мистецтві Європи того часу (іл. 10). Це єдиний, що повністю зберігся, інтер'єр такого роду в архітектурній спадщині України. Його особливість — живопис, що зображує стилізованих драконів, рослинні орнаменти, самураїв, квіти хризантем, сакури за мотивами японських декорів епохи Едо (Токіо до 1867 р.) або періоду Токугавів.

Іл. 8. Інтер'єр палацу. Кругла (Блакитна) зала.
Фото автора, *2010*

Орієнталістична течія в архітектурі маєтку знайшла своє відображення і в парковому будинку з

його "китайською" покрівлею (так званий китайський будинок). Будівля являє інтерес і в технологічному плані, як приклад влаштування у ті часи холодильників.

Маєток завжди був осередком культури. У 1845 р. тут було засновано музичну школу гри на духових та струнно-смичкових інструментах, де навчалися сільські юнаки віком 10–17 років. Керував школою та маєтковим симфонічним оркестром відомий український і польський скрипаль, композитор, диригент Родерік Август Браун (1817–1861). Під його орудою в маєтковій оранжереї (не збереглася) ставили балети, опери, драматичні вистави; у маєтку влаштовували фольклорні концерти, у палаці — музичні вечори.

Іл. 9. Інтер'єр палацу. Велика (Червона) зала-їдальня. Фото автора, *2010*

Після польського повстання на Правобережній Україні 1863 року рід Чечелів (Якуб Чечель був учасником повстання) втрачає маєток — його конфісковує російський царський уряд і продає з аукціону.

З 1870 р. власником маєтку стає московський дворянин, історик за фахом Іван Олександрович Угрімов. Упродовж 1870–1902 рр. в маєтку гостювали: А.Ф. Коні (1844–1927) — прогресивний російський юрист, академік, сенатор, видатний діяч культури; М.І. Стороженко (1836–1906) — український і російський вчений, історик західноєвропейської літератури, професор Московського університету, директор Рум'янцевського музею; Д.Н. Ушаков (1837–1942) — тоді студент, у майбутньому вчений-мовознавець, член-кореспондент АН СРСР, автор та редактор "Толкового словаря русского языка" та інші.

Іл. 10. Інтер'єр палацу. Фрагмент «японського» кабінету. Фото автора, *2010*

З 1902 року садиба належала Михайлові Петровичу Шестакову. На початку XX ст. це була помітна постать у Києві та і в усій Україні. М. Шестаков був цукропромисловцем, головою Південноросійського товариства заохочення землеробства та сільської промисловості, директором-розпорядником цукрових заводів Ф. А. Терещенка, членом цінової комісії Київського земельного банку та ще чотирьох російських банків, редактором часопису "Хозяйство", почесним попечителем 2-ї Київської гімназії [1; с. 259]. Новий господар розширює маєток, закладає ділянки регулярного (французького) парку, зводить нову кам'яну огорожу-мур та браму, що стає головним в'їздом до садиби.

Після 1918 року у будівлях маєтку розташовувалися трест радгоспів, житло, бібліотека, клуб тощо. У червні 1956 року створюється Хмельницька державна сільськогосподарська дослідна станція, наукові відділи якої розмістилися саме тут.

У 1960 р. старовинний маєток у с. Самчики взято під охорону держави. Згідно з постановою Кабінету Міністрів України № 844 від 5 серпня 1997 р. палацово-парковий ансамбль було оголошено Державним історико-культурним заповідником, а 2001 року — занесено до Державного реєстру нерухомих пам'яток України національного значення.

1. *Друг О.М., Малаков Д.В.* Особняки Києва. — К.: Кий, 2004. — 832 с.
2. *Михайлишин О.* Палацово-паркові ансамблі Волині // Хроніка–2000. — № 41–42. — С. 558–652.
3. *Пажимський О.М.* Атрибуція і закладання Самчиківського (садибного) парку // Садово-паркове мистецтво на межі тисячоліть: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конференції, присвяченої 200-річчю закладання Самчиківського парку. — Кам'янець-Подільський: ОІЮМ, 2001. — С. 38–43.
4. *Памятники* градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. — К.: Будівельник, 1986. — Т. 4. — 375 с.
5. *Тимофієнко* В. Зодчі України кінця XVIII — початку XX ст.: Бібліографічний довідник. — К.: НДІТІАМ, 1999. — 477 с.

ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ В САМЧИКАХ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Виктория Маланюк

Аннотация. В статье исследуется история создания и современное состояние дворцово-паркового ансамбля в с. Самчики Хмельницкой обл.

Ключевые слова: дворцово-парковый ансамбль, садово-парковое искусство, резиденция, композиция.

PALACE AND PARK ENSEMBLE IN SAMCHYKY: HISTORY OF CREATION AND CONTEMPORARY STATE

Viktoriya Malanyuk

Annotation. In the article the history of creation and contemporary state of the palace and park ensemble in Samchyky are researched.

Keywords: palace and park ensemble, gardening art, residence, composition.

УДК 929.52:[726(477.53)“17/19”]

Людмила Шевченко

кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну архітектурного середовища та містобудування Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка

Духовні фундації родини Кочубеїв на Полтавщині

Анотація. На підставі науково-дослідницької роботи з комплексного вивчення історико-архітектурної спадщини Полтавщини висвітлено доброчинну діяльність славнозвісної родини Кочубеїв у царині розбудови духовних храмів регіону XVIII — поч. XX ст.

Ключові слова: духовна святиня, храм, фундація, меценатство.

Постановка проблеми. Багатий історико-культурний спадок нашої держави увіковічили численні пам’ятки археології, архітектури, декоративно-прикладного та садово-паркового мистецтв. Завдяки збереженим об’єктам матеріально-художньої культури маємо можливість поринути у надзвичайний світ історичного середовища різних епох.

На Полтавщині за тривалий еволюційний шлях сформувалася вагома культурно-художня база, яка доповнює реєстр нерухомих пам’яток не лише регіону, а й України загалом. Ціла низка громадських, житлових, храмових, садибно-паркових об’єктів уславила полтавський край далеко за межами нашої держави. До створення цих об’єктів причетні не лише архітектори, будівельники, паркобудівники, садівники та кріпацький люд. Перелік осіб був би неповним без імен власників, меценатів та фундаторів, заможність, соціальний статус та благодійна діяльність яких не в останню чергу сприяли появі вишуканих архітектурно-ландшафтних шедеврів. Належне місце в переліку меценатів посідає велика родина Кочубеїв — представників козацько-старшинського, графського та князівського родів, котрі стали фундаторами православних духовних святинь не лише на Полтавщині, а й в Україні. Їхня благодійна діяльність сприяла зародженню та функціонуванню цілої низки мурованих та дерев’яних храмових об’єктів — церков, соборів, каплиць.

Зв’язок роботи з важливими науковими та практичними завданнями.

Дана публікація є ще однією ланкою в ланцюжку науково-дослідних матеріалів з садибно-паркового й храмового будівництва полтавського регіону. Роботу проведено відповідно до регіональних програм з дослідження багатогранного спадку Полтавщини та науково-дослідної роботи зі збереження історико-культурного надбання та вдосконалення архітектурно-ландшафтного середовища Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка (кафедра дизайну архітектурного середовища та містобудування).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Храмове зодчество Полтавщини завжди перебувало у полі зору науковців, істориків, краєзнавців і навіть пересічних громадян. Особливого пошанування заслуговують праці Л. Прибєги, В. Козюліна, В. Вечерського, В. Тимофієнка, П. Клепацького та інших науковців, в яких йдеться про дослідження церковної архітектури у контексті садибно-паркового будівництва та містобудування. З точки зору регіонального висвітлення означеної теми вартий уваги пошуковий доробок місцевих краєзнавців В. Ханка та В. Кішика. Досліджуючи родовід Кочубеїв, їхній безпосередній внесок до історико-культурного спадку регіону й держави, маємо згадати ще один бік діяльності цієї родини — меценатський. Саме публікації В. Ханка та В. Кішика в регіональних виданнях знайомлять нас з колекціонерами, нумізматами, археологами та фундаторами уславленого роду [1–3].

Популяризація цих об'єктів у періодичних виданнях ("Зоря Полтавщини", "Вечірня Полтава", "Полтавська думка" та інші) сприяє зацікавленню ними пересічного загалу, що підвищує інтерес як до історичних осіб, так і до старовинних храмів та маєткових утворень.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Низка попередніх авторських розвідок, зокрема й дисертаційне дослідження, стосувалася різних аспектів полтавських маєтків загалом, лише частково заторкуючи стильові напрямки в архітектурному устроєві храмових об'єктів у структурі палацово-паркових комплексів. Певною мірою цієї теми торкалися вищезгадані місцеві краєзнавці. Пропонована розвідка є окремим найґрунтовнішим висвітленням розбудови храмових святинь родини Кочубеїв на терені Полтавщини.

Формулювання цілей статті. На підставі комплексного дослідження садибно-паркового будівництва та храмового зодчества на терені Полтавщини маємо намір виявити духовні символи, закладені представниками родини Кочубеїв, прослідкувати їхній еволюційний шлях упродовж кількох сторіч.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як засвідчують численні джерела, славнозвісний рід Кочубеїв бере свій початок від татарського мурзи Кучук-бея, який прибув на територію Малоросії в XVII ст. й охрестився на ймення Андрій [4, с. 465]. Завдячуючи його онукові, генеральному писарю Василеві Кочубею, що брав участь у відомих історичних подіях, пов'язаних з ім'ям Мазепи, прізвище Кочубей стало відоме далеко поза межами Полтавщини і навіть України. Однак мало кому відомо, що Василь Леонтійович став першим меценатом великої родини, започаткувавши будівництво Преображенської церкви Великобудищанського монастиря, яку в 1689 році переніс до містечка Великі Будища на Полтавщині [2, с. 214]. За свідченнями В. Ханка, він був фундатором і Трьохсвятительської церкви Софіївського монастиря у м. Києві [2, с. 214].

Один із синів Василя Леонтійовича, Василь Васильович, за твердженням В. Ханка [2, с. 214], спорудив величний мурований храм у Хрестовоздвиженському монастирі м. Полтави (іл. 1). За деякими джерелами,

а

б

в

Іл. 1. Хрестовоздвиженський монастир у Полтаві.
Фундація В.В. Кочубея. *1689–1709:*

а — Хрестовоздвиженський собор; *б* — фрагмент іконостаса собору; *в* — домінування монастирського комплексу в містобудівній структурі міста. Світлина *поч. XX ст.*

цей храм було збудовано на кошти гетьмана І. Самойловича [5, с. 779]. Унікальність цієї споруди в об'ємно-просторовому вирішенні, а саме в поєднанні традиційних українських п'ятиверхих церков з тринефним дев'ятидільним об'ємом. Стіни собору на три поверхи пожвавлені вікнами та нішами різноманітних форм та окреслень з фігурними наличниками, три портали — північний, південний і західний — прикрашені рослинним рельєфним орнаментом [5, с. 957]. Собор у структурі монастирського комплексу і досі є окрасою міста. Його розташування на високому мисі сприяє домінуванню не лише на території монастиря, а й в ландшафтно-містобудівній структурі міста.

Іл. 2. Покровська церква в с. Жуки. Фундація В.В. Кочубея [2]. За матеріалами [2]

Василь Васильович Кочубей посприяв і будівництву дерев'яної Троїцької церкви в с. Демидівці Решетилівського району (тодішнього Полтавського полку), на місці якої у 1859 році онукою Єлизаветою Василівною була збудована нова. Пізніше це село перебувало у володінні ще одного представника роду Кочубеїв, правнука Василя Васильовича, відомого губернського предводителя дворянства С.М. Кочубея [5, с. 232]. Василь Васильович був людиною набожною й щедрою, тож не дивно, що за життя надавав грошову допомогу "на реставрацію у Полтавському монастирі підупалої мурованої церкви Воздвиження Чесного Хреста Господня", "репарацію" церкви Трьох святителів у Києві, збудовану батьком, а згодом заповідав "п'ять тисяч карбованців на монастирі, злиденні церкви і убогим людям" [2, с. 215].

Відзначалися фундаторством і сини Василя Васильовича Кочубея — Семен Васильович та Павло Васильович (власник оспіваної М.В. Гоголем Диканьки). Перший, будучи генеральним обозним, а пізніше й членом Малоросійської колегії [4, с. 465], у 1764–1770 рр. заснував на місці дерев'яної (пізніше — різьбленої) церкви муровану Покровську церкву в с. Жуки Полтавського району (тодішнього Полтавського полку, іл. 2). За свідченнями науковців, при цьому храмі в склепі поховані й представники кочубеївського роду — Василь Васильович з дружиною Марфою, двоє їхніх дітей і сам Семен Васильович [2, с. 215]. В інтер'єрі церкви в скляній вітрині тривалий час зберігалися шовкова сорочка й жупан страченого пращура Василя Леонтійовича Кочубея (пізніше, у 1837 році, їх було перенесено до диканьського палацу).

За час існування храм зазнавав перебудов. Зокрема, у 1868 році його було поновлено, а в 1876 році на кошти племінниці Семена Васильовича, вищезгаданої Єлизавети, було влаштовано другий престол. У 1881 році біля церкви спорудили каплицю на честь Олександра II за проектом В.О. Волкова [2, с. 216].

Другий син Василя Васильовича, Павло Васильович, відомий статський радник та голова Цивільної палати Катеринославського намісництва [там само], збудував два храми — муровану Троїцьку церкву

(1780) в с. Диканьці Полтавської області та Павлівську церкву (1781) в с. Кочубеївка Чутівського району (тодішнього Полтавського полку). Мурована Троїцька церква була зведена на місці дерев'яного храму Різдва, який згадується в архівних документах 1778 р. [6], а також краєзнавцем, дослідником роду Кочубеїв В. Кішиком [3, с. 101] (іл. 3). Павло Васильович був людиною багатою, як і батько, вирізнявся своєю набожністю. Не випадково священик Троїцької церкви В. Курдиновський у 1880 році на святкуванні столітнього ювілею храму згадував: "Започаткувавши спорудження кам'яної Троїцької церкви, він (П.В. Кочубей — автор) 25 березня 1777 р. втратив свою кохану дружину — в той час, коли церква була викладена лише до купола. Відтоді будівничий цілком віддається благочестивій справі й вельми часто своїми руками підносить матеріали мулярам" [7, с. 1185].

Троїцьку церкву зведено в стилі українського бароко з витонченим декором. Її детальну характеристику подано в енциклопедичному до-

а

б

в

Іл. 3. Троїцька церква в Диканьці. Фундація П.В. Кочубея. *1780:*
а — загальний вигляд; *б* — іконостас; *в* — інтер'єр

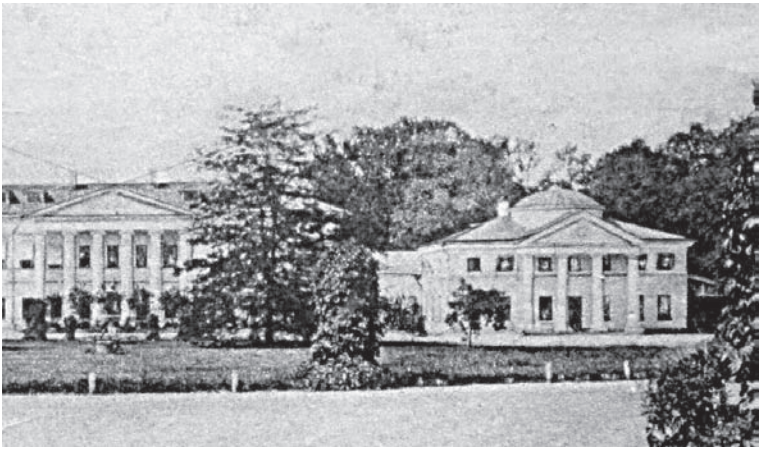
віднику “Полтавщина”: “однобанна, належить до полтавського типу тетраконхів із зменшеним четвериком і розвиненими екседрами, які мають посклепінчасте покриття. Поставлений на підпружні арки високий світловий четверик увінчаний масивним восьмериком, грані якого обернені по сторонах світу, завершувалися півкруглими фронтонами типу кокошників” [5, с.910]. Свого часу восьмерик був увінчаний ярусним верхом складної конструкції, але до сьогодні не зберігся. Троїцька церква мала один престол в ім’я Св. Живоначальної Трійці [8, с. 992].

У 1794 році коштом Кочубеїв було перенесено Хрестовоздвиженську церкву з с. Старі Млини до с. Сідаківка й перейменовано на церкву в ім’я мучениці Євдокії. З 1869 року ця церква мала назву Успенської [2, с. 216].

Сини Семена Васильовича (Михайло) і Павла Васильовича (Аполлон та Віктор) також опікувалися будівництвом храмів. Михайло Семенович у 1793 році збудував дерев’яну Покровську церкву в с. Спасівці (тепер — Стасі Диканьського району). Пізніше, у 1865 році цей храм було перенесено до с. Запольщина (тепер — Мар’ївка Полтавського району) [там само]. Аполлон Павлович був фундатором дерев’яних церков, розташованих за теперішнім територіальним поділом у Сумській області: Аполлонівської у с. Камличка Роменського повіту та Улянівської в с. Берестівка Гадяцького повіту.

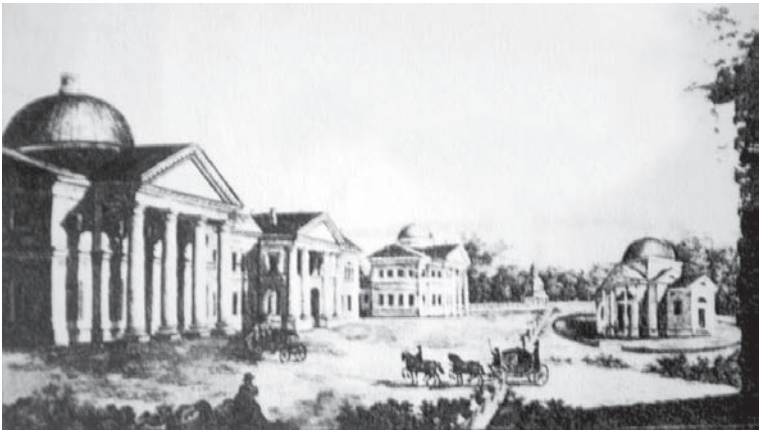
Особлива роль у розбудові храмів Полтавщини належала другому синові Павла Васильовича — Віктору Павловичу Кочубею, відомому громадському діячеві за часів Олександра І та Миколи І, голові державної ради та кабінету міністрів тодішньої Російської імперії [4, с. 466]. Саме він розпочав будівництво в своїй центральній економії у Диканьці величного палацово-паркового комплексу, який за красою не поступався відомим західноєвропейським аналогам.

На другому поверсі північно-східного крила палацу містилася церква в пам’ять Марії Єгипетської (домова церква), збудована у 1805 році (іл. 4). Є припущення, що її названо на честь двох грішниць з роду Кочубеїв, за котрих необхідно було замолювати гріхи — відомої Мотрі Кочубей та майже нікому не знаної Агрофени, що втекла з дому й проти волі батька одружилася з офіцером Фроловим-Багрієвим [8, с. 94]. На старовинних світлинах кочубеївського палацу можна чітко помітити хрест над куполом цієї частини будівлі. Дослідник архіву Кочубеїв П.Г. Клепацький стверджує, що регулярних служб у цій церкві не відправлялося. У “відомостях за 1836 рік про неї значиться, що богослужіння здійснюється в річні свята та в особливих випадках” [8, с. 95]. Тобто ця церква була свого роду домовою панською молитовнею. До речі, за твердженнями В. Кішика, у домовій церкві князівського палацу зберігалася срібна позолочена чаша вагою один фунт і 30 золотників, на якій був напис: “До церкви Диканьського храму Різдва Пресвятої Богородиці подав Василь Кочубей, писар військовий генеральний, року 1695”” [3, с. 101]. Ця церква зазнала сумної участі — разом із палацом була спалена у 1919 р.



Іл. 4. Домова церква Марії Єгипетської палацу в Диканьці.
Фундація В.П. Кочубея. *1805*

Ще одну фундацію Віктора Павловича помітно на відомій гравюрі Кунавіна — цегляну Павлівську, або Свято-Павлівську церкву, збудовану 1786 року неподалік від фасаду північно-східного крила кочубеївського палацу (іл. 5). За даними В. Кішика, вона була закрита у 1824 році [3, с. 105]. Цю церкву як двірську на честь Петра і Павла згадує у своїй праці і П.Г. Клепацький [8, с. 17]. В іншому документі дослідника знаходимо



Іл. 5. Свято-Павлівська церква палацово-паркового комплексу в Диканьці.
Фундація В.П. Кочубея. *1786 р.* За матеріалами [12]

опис церкви: “Свято-Павлівська мурована церква, збудована наспіх синами полтавського підкоморія Павла В. Кочубея... Через кільканадцять літ (1803) упродовж цієї церкви вже зробилася розколина, яку мусів залагоджувати архітектор Таманте, перетягнувши корпус церкви чотирма болтами та перекинувши верх від західних дверей... В лютім 1824 року Павлівська церква вже виявилася нездатною до священнослужіння із-за відсутності причту при ній в наявності прихожани тієї Павлівської церкви в кількості 613 душ чоловічої статі, так і її майно причислені до одноприходної Миколаївської церкви” [8, с. 82]. За припущенням П.Г. Клепацького, Павлівська церква була призначена для “панської челяді”, яка таким чином виокремлювалася з-поміж інших мешканців Диканьки в особливу церковну громаду разом зі своїм паном.

Проте, ймовірно, найбільш відомим храмовим об’єктом стала Миколаївська церква, збудована у 1794 році за проектом М. Львова (іл. 6), та її дзвіниця (1781, арх. Л. Руска). За переказами вікарія Тихона, Миколаївська церква на той час була “кам’яною, теплою та збудована на тому місці, де на дубовому пні в давнину було знайдено ікону Святителя Миколая. Церква має колоподібну форму з куполом у вигляді півкулі, або круглого склепіння, під яким влаштовано хори” [9, с. 989]. Цю церкву вирізняв серед інших і Микола Арандаренко у своїх “Записках...” як нову будівлю, “яка за архітектурою та красою заслуговує на увагу” [10, с. 271].

За переказами, спочатку місцевий люд збудував на місці вищезгаданого пня з іконою дерев’яний храм, який з часом струхлявів і на його місці було збудовано більший. Після руйнування останнього, мешканці звернулися до власника тієї землі, Віктора Павловича Кочубея з проханням звести храм на віки [11, с. 4].

Цей храм виявився незвичайним, адже зовні він подібний дещо на мечеть (тут, мабуть, виявилися “генетичні смаки” кримського пращура Кучук-бея). За переказами місцевих мешканців, креслення до цієї церкви привезені з Італії, де вже було зведено храм-аналог в єдиному екземплярі [там само]. Офіційні дані засвідчують, що церква була побудована у 1794 році за проектом архітектора М.О. Львова у стилі класицизму. Головний вхід однобанної ротонди оздоблений чотириколонним портиком доричного ордера з трикутним фронтоном. У 1851–1852 рр. церква зазнала перебудов — під нею було облаштовано родинний склеп Кочубеїв, де й до сьогодні покоїться прах князя Василя Вікторовича (сина Віктора Павловича) та його дружини княгині Олени Павлівни, уродженої Бібікової.

Унікальність Миколаївської церкви полягає не лише в образному зовнішньому вирішенні, а й у внутрішньому. Зовні церква — однокупольна споруда, а в середині виявляється її двокупольність, адже молитовна зала — це купол зі скляною стелею, фіранки якої “розкриваються подібно квітці і там є вхід у другий купол. У другому куполі облаштоване місце для хору, котрий під час богослужінь прихожани не бачать, а

а

б

в

Іл. 6. Миколаївська церква в Диканьці.
Арх. М. Львов. Фундація В.П. Кочубея. *1794:*
а — початок XX ст.; *б* — сучасний стан; *в* — іконостас

тільки чують надзвичайно дивний звук” [11, с. 4]. Нинішній настоятель Миколаївської церкви отець Василь каже, що подібних акустичних ефектів йому не довелося чути в жодному храмі. Уславлена церква і своїм різьбленим дубовим іконостасом вартістю в 150 тисяч золотих. Достеменно невідоме його походження: за однією з версій, різьблення з мореного дуба виконане італійськими майстрами [там само], за іншими — місцевими майстрами-кріпаками, які спеціально навчалися в Італії [5, с. 531], або ж іконостас було надіслано з Петербурга [11, с. 4]. Цей духовний символ Кочубеїв, а саме вищезгадана ікона Святителя Миколая

Чудотворця, врятувала не одну душу, зокрема — благословила на світ Божий відомого письменника-земляка Миколу Гоголя.

Пізніше окремо від церкви була побудована дзвіниця за проектом Л. Руска. Зовні двоповерхова будівля мала на першому поверсі житлові приміщення для сторожа та наглядача.

До фундацій Віктора Павловича, на думку науковців, належать і дві дерев'яні церкви: Олександрівська, збудована 1795 року в с. Чутівці та Благовіщенська — в с. Іскрівці Чутівського району, зведена 1805 року [2, с. 217].

Розбудовою духовних святинь відзначилися син Віктора Павловича Лев Вікторович Кочубей зі своєю дружиною Єлизаветою Василівною. Князь Лев Вікторович, як і його батько, обіймав почесні пости на державній службі, був Полтавським губернським предводителем дворянства, а також таємним радником в уряді Російської імперії. За даними В. Ханка, у 1847 році він збудував "муровану одноверху, хрещату в плані Захаро-Єлизаветинську церкву в с. Піщаному Полтавського повіту (тепер — Решетилівського району)" [там само]. У тому ж повіті в с. Демидівці в 1859 році Єлизавета Василівна власним коштом звела муровану Троїцьку церкву з дзвіницею. А пізніше, у 1876 році, княгиня влаштувала другий престол в ім'я Святої Марії Магдалини у Покровській церкві с. Жуки (тепер — Полтавського району) [там само].

Висновки. Внесок родини Кочубеїв у будівництво храмових об'єктів Полтавщини має вагоме значення як з точки зору розбудови православного духовного життя краю, так і з огляду на культурно-історичні цінності не лише цієї конкретної родини, а й регіону та держави. На жаль, соціально-політичні події, які відбувалися протягом XVIII — початку XX століть, у більшості випадків внесли негативні "корективи" у функціонування та збереження святинь. Підтвердження тому — нечисленні кочубеївські фундації, які вистояли до нашого часу.

Можливо, меценатський приклад родини Кочубеїв спонукає свідомих заможних мешканців Полтавщини на доброчинні вчинки, розбудову забутих, понівечених часом та безглуздям храмів краю, збагативши таким чином історико-архітектурний потенціал не лише регіону, а й України в цілому.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку вбачаємо у дослідженні втрачених та забутих пам'яток духовної й матеріальної культури Полтавщини та висвітленні результатів у наукових та науково-популярних виданнях.

1. *Кішик В.В.* Кочубеї з Диканьки — колекціонери, нумізмати, археологи / В.В. Кішик // Археологічний літопис Лівобережної України. — 1998. — № 1–2. — С. 138–142.
2. *Ханко В.* Фундатори храмів Полтавщини (бібліографічний словник) / В. Ханко // Полтавські єпархіальні відомості. — 2002. — Число 8. — С. 202–225.
3. *Кішик В.* Диканька православна / В. Кішик // Полтавські єпархіальні відомості. — 2002. — Число 8. — С. 99–109.

4. *Брокгауз Ф.А.* Кочубей / Ф.А. Брокгауз, И.А. Эфрон // Энциклопедический словарь. — 1895. — Т. XVI. — С. 465–466.
5. Полтавщина: Енциклопедичний довідник / [за ред. А.В. Кудрицького]. — К.: Українська енциклопедія, 1992. — 1024 с.
6. Полтавские епархиальные ведомости: Часть неофициальная. — Полтава. — 1881. — № 21. — С. 10; 17.
7. *Курдиновский В.* Столетие Диканской Троицкой церкви / В. Курдиновский // Полтавские епархиальные ведомости: Часть неофициальная. — Полтава, 1880. — № 24.
8. *Державний* архів Полтавської області. — Фонд 8831, опис 1, справа 5; *Клепацький П.Г.* Нариси з історії Диканьського маєтку Кочубеїв від пол. XVII до пол. XIX ст. / П.Г. Клепацький // Записки Полтавського інституту народної освіти. — Т. IV: до 1926–1927. — Полтава, 1927. — 16 с.
9. *Отчёт* Преосвященного Тихона, Епископа Прилуцкого, викария Полтавской епархии, о состоянии церквей и причтов, при обозрении им приходов части Полтавского и Зеньковского уездов, с 12 по 22 июня сего 1896 года // Полтавские епархиальные ведомости. — 1896. — Т. 3, № 34, 1 декабря. — С. 974–1006.
10. *Арандаренко Н.* Записки о Полтавской губернии Николая Арандаренка, составленные в 1846 году: В трех частях / Н. Арандаренко. — Часть II. — Полтава: Типография губернского правления, 1849.
11. *Клочко О.* Православна “мечеть” Кочубеїв / Оксана Клочко // Вечірня Полтава. — № 33 (442) від 16 серпня 2001 р. — С. 4.
12. *Тищенко О.* За проектами Л. Львова і Л. Руски. Палац Кочубеїв у Диканьці / О. Тищенко // Архітектура України. — 1991. — № 4. — С. 51–53.

ДУХОВНЫЕ ФУНДАЦИИ РОДА КОЧУБЕЕВ НА ПОЛТАВЩИНЕ

Людмила Шевченко

Аннотация. На основании научно-исследовательской работы по комплексному изучению историко-архитектурного наследия Полтавщины освящена добродетельная сторона известного рода Кочубеев в аспекте строительства духовных храмов региона XVIII — нач. XX ст.

Ключевые слова: духовная святыня, храм, меценатство.

SPIRITUAL FOUNDATIONS OF THE KOCHUBEY’S FAMILY IN POLTAVA REGION

Lyudmyla Shevchenko

Annotation. On the base of the research work of the complex studying of the historical architectural legacy of the Poltava region, the virtuous aspect of the famous Kochubey’s family in the aspect of the building of the spiritual temples in the region of the XVIII — beginning XX century is described.

Keywords: spiritual sacred place, temple, patronage.

УДК 7.078(477)“18”

Тарас Шевченко

заступник генерального директора з науково-дослідної роботи Національного історико-культурного заповідника “Качанівка”

Штрихи до історії качанівської колекції В.В. Тарновського

Анотація. У статті розповідається про історію формування колекції В. Тарновського-молодшого, яка, по суті, започаткувала зародження музейної справи в Україні, про її культурологічний вплив на становлення наукової думки на початку XX ст.

Ключові слова: колекція, колекціонування, експонат, експедиція, музеєфікація, історична минувшина, Качанівська садиба.

Колекціонування як суспільний феномен має давні корені і супроводжує людину, принаймні, з античних часів. В Росії мода на колекціонування припадає на XVIII — початок XX ст., що пояснюється, насамперед, значним піднесенням в той час науки і культури, зростанням інтересу до історії й мистецтва. Зрозуміло, що колекціонування було привілеєм людей заможних, і найбільш цінні зібрання осідали в дворянських родових “гніздах” та багатих особняках. Однією з найкращих таких колекцій на теренах українських земель стало зібрання відомого мецената В.В. Тарновського-молодшого (1837–1899), який в своїй садибі “Качанівка”, що на Чернігівщині, зібрав унікальну колекцію українських старожитностей.

Часто колекціонерськими пристрастями рухали наукові інтереси, патріотичні почуття, громадський обов’язок, потреба самовираження. Саме ці пристрасті сприяли тому, що поступово з року в рік Качанівська садиба перетворилася на місце паломництва громадських діячів, науковців, митців. Хлібосольний господар приймав у своїй садибі гостей, які не тільки приємно проводили в ній дозвілля, а й займалися науковим вивченням колекції, що й сьогодні являє величезну наукову цінність.

Колекція Василя Васильовича Тарновського-молодшого — це унікальне зібрання. Формувалась вона упродовж всього XIX ст. Започаткували її власники Качанівки Григорій Степанович Тарновський (1788–1853) і Василь Васильович Тарновський-старший (1810–1866). Деякі твори дарували самі автори, деякі господарі купували під час подорожей, але все це збиралося спонтанно, без певної мети.

Системна робота з укомплектування колекції розпочалася лише за В.В. Тарновського-молодшого. Свою колекціонерську діяльність він розпочав ще в студентські роки і вже тоді визначив коло й профіль свого майбутнього зібрання: “Еще в молодые годы я задался мыслью собрать возможно полную коллекцию предметов, характеризующих старинный быт моей родины, Малороссии” [3, с. 119].

Фанатизм колекціонера ще в 1883 році відзначав відомий історик Володимир Бец: “Нужна была особенная любовь, доходящая до страсти, чтоб извлечь даже из хуторных захолустьев и монастырских стен какой-нибудь фамильный портрет, старинный манускрипт, редкую старинную вещицу местной работы или принадлежавшую лицу, игравшему какую-нибудь роль в истории края. Значительные суммы затрачивались на покупку костюмов, оружия и предметов местной домашней утвари прошлого и позапрошлого столетий, которые приобретались собирателем даже из заграничных музеев” [1, с. 2].

За спогадами відомого українського історика Дмитра Яворницького, який був приятелем господаря Качанівки, колекція стала захопленням Тарновського-молодшого на все життя, задля неї він не шкодував ані сил, ані грошей на формування і комплектацію: “Друга пристрасть — це збирання різної старовини козацьких часів...” [15, с. 148]. Д.Яворницький пише також про те незабутнє враження, яке вперше справила на нього качанівська колекція: “На всіх стінах, од верху до низу, висіли портрети гетьманів, полковників, генеральних суддів, осавулів, митрополитів, різних жінок панського достоїнства. На підлозі, попід стінами, стояли гарного виробу шахви, де лежали булави, перначі, дорогі шаблі, розкішні сідла, і чого-чого тільки там і не було? У мене на все розбігалися очі: дивлюсь на одне, а кидаю погляд на інше...” [15, с. 142].

Власне сама колекція поділялася на три відділи: княжий період, козацька доба, шевченківський відділ. Більшість експонатів Тарновський купував у перекупників або безпосередньо у власників, але поряд з цим він фінансував археологічні розкопки на Княжій горі поблизу Києва, які здійснював молодий археолог Микола Біляшівський і які значно збагатили колекцію: було знайдено золоті й срібні прикраси, вироби із заліза і кераміка княжої доби. Розкопками відкрито й залишки літописного міста Родень, що був зруйнований монголо-татарським нашестям [2, с. 61].

Унікальною в своєму роді була знаменита на всю Україну шевченкіана — зібрання творів, особистих речей і всього того, що стосувалося пам’яті Тараса Григоровича Шевченка. Підвалини цього відділу колекції заклав сам Т.Г. Шевченко, коли в січні 1843 року надіслав у дарунок Тарновським до Качанівки свій шедевр — славнозвісну “Катерину” [13]. Захоплюючись творчістю Кобзаря, В.В. Тарновський-молодший зібрав за свого життя близько 757 експонатів, які репрезентували життєвий шлях і творчість Тараса Григоровича [6, с. 151–229]. Василь Васильович був особисто знайомий з Шевченком, а тому в своїй колекції мав речі з дарчими написами митця, що робило їх для власника безцінними.

Найбільше цікавив колекціонера козацький період. Без сумніву, це була гордість Торновського-молодшого. Задля його поповнення Василь Васильович 1887 року у супроводі Дмитра Яворницького і свого родича полковника Євгена Корбута здійснив експедицію слідами запорожців за маршрутом: Качанівка — Київ — Кременчуг — Катеринослав — пороги

Дніпра — Олександрівське — Нікополь — Капулівка (Чортомлицька Січ) — Покровське (Нова Січ) — Кожулівка (Кам'янська Січ) і, нарешті, Олешківська Січ. Як наслідок тих мандрів, Дмитро Яворницький за сприяння колекціонера видав книгу "Запорожье в остатках старины и преданиях народа", а пізніше — "Дніпрові пороги" з фотографіями Євгена Корбута.

Василь Васильович придбав тоді чимало всілякої козацької всячини, яка поповнила його колекцію.

За "Каталогом колекції українських старожитностей", укладеного самим збирачем 1898 року, козацький розділ налічував 889 предметів. У каталозі експонати цього періоду подаються в такому порядку: священні предмети — 108 номерів, зброя — 173 (включаючи кінську збрую і військові приналежності), клейноди — 22, начиння (себто предмети козацького вжитку включно з одягом і прикрасами) — 360, портрети історичних осіб (в оригіналах і копіях) — 15, автографи історичних осіб — 69, стародруки малоросійських типографій — 42; предмети, які надійшли після укладення каталогу — 26 номерів [7, с. 36–77].

На особливу увагу заслуговують меморіальні раритети: шабля Богдана Хмельницького, пернач Вишневецького, кулелийка кошового отамана Івана Сірка; бандура, кухоль, ложка, чарка та шабля Івана Мазепи; пернач і чарка Семена Палія; ліжко і бокал гетьмана Кирила Розумовського; медальйон, ікона та пернач чернігівського полковника Павла Полуботка тощо.

Непересічною цінністю колекції є автографи визначних діячів козацького руху — гетьманські універсали Богдана Хмельницького, Павла Тетері, Петра Дорошенка, Юрія Хмельницького, Дем'яна Многогрішного, Івана Виговського, Івана Самойловича, Івана Мазепи, Івана Брюховецького, а також автографи Якова Тарновського, Павла Полуботка та інших знаних представників козацької старшини.

Серед 74 портретів історичних осіб — чотири зображення Богдана Хмельницького, три — Данила Апостола, по два — Юрія Хмельницького, Івана Самойловича, Івана Мазепи. Не менш рідкісними були в колекції портрети Конашевича-Сагайдачного, Кирила Розумовського, Павла Тетері, Василя Кочубея, Петра Могили, Адама Киселя, Івана Гонти. Залишається до цього ряду додати також шість варіантів народної картини "Козак Мамай" [1, с. 2].

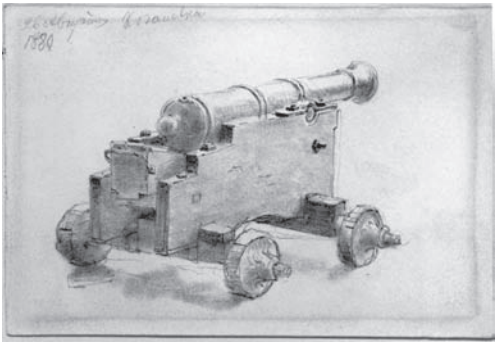
Збірку козацьких клейдонів, серед яких виділяються корогви разом із прапором останнього Коша запорізького, знавець української символіки В.І. Сергійчук поцінував так: "Безцінною була колекція козацьких клейдонів із збірки дореволюційного мецената — українського поміщика В.В. Тарновського..." [11, с. 42].

На той час вона була єдиною цілісною і найбагатшою збіркою козацьких реліквій. Унікальність і автентичність зібрання робило його об'єктом дослідження провідних науковців того часу. Д. Яворницький, усвідомлюючи історичну цінність зібрання, пропагував її при першій-ліпшій

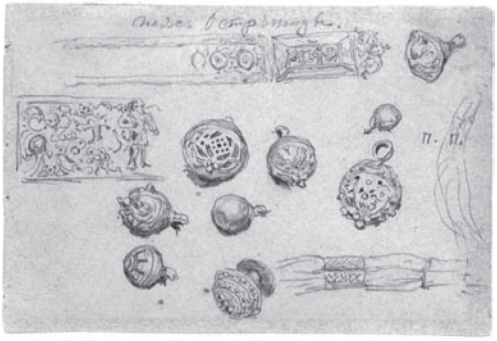
Іл. 1. І. Рєпін. Запорожці пишуть листа турецькому султанові.
Полотно, олія. 203×358 см. *1880–1891.*
Державний російський музей, Санкт-Петербург

нагоді. Це підтверджують його слова: “В Качанівці я пробув кілька днів, найбільш упадаючи біля того великого козацького багатства, яке звідусіль зібрав Василь Васильович Тарновський” [15, с. 148]

За сприяння Д. Яворницького в 1880 році Качанівку відвідав відомий художник Ілля Рєпін, який саме працював над своїми “Запорожцями...” (іл. 1). Колекція Тарновського цікавила його як наочний посібник козацької минувшини, що в офіційних колах всіляко замовчувалася. Тут художник знайшов багатющий матеріал, який він відобразив на своєму полотні (іл. 2–4). Є підстави вважати, що більшість аксесуарів “Запоріжців...” було змальовано саме з експонатів качанівської колекції. Не випадково місце серед “Запоріжців...” посів і сам власник садиби. І. Рєпін таким чином довів, що козацька історія в Качанівці жила не лише в козацькій колекції, а й в сутності самого господаря. Підтвердження цієї думки знаходимо в іншій картині Рєпіна “Гетьман”, де в образі



Іл. 2. І. Рєпін. Зарисовка козацької гармати з колекції В. Тарновського. *1880*



Іл. 3. І. Рєпін. Зарисовка експонатів з колекції В. Тарновського. *1880*

вольового козацького гетьмана зображений Василь Васильович Тарновський-молодший (іл. 5).

У комплектуванні колекції українських старожитностей Василю Тарновському всіляко допомагали відомі українські історики й етнографи Михайло Максимович, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, Володимир Бец, Володимир Антонович.

Маємо згадати в цьому плані також постать історика Олександра Лазаревського, який вже тоді наголошував на величезному значенні і цінності збірки. Він неодноразово бував у Качанівській садибі, досліджуючи експонати, проводив дозвілля в оточенні однодумців.

Особливо любив Лазаревський години спілкування з Тарновським-молодшим в простій селянській хаті, яка відтворювала побут селян. Підтвердженням цьому є фото, на якому на призьбі хати бачимо Василя Тарновського-молодшого, Миколу Шугурова та Олександра Лазаревського (іл. 6). Хатина мала назву “хата-порада” і слугувала для господаря своєрідним етнографічним музеєм.

Микола Шугуров оцінив колекцію свого приятеля таким чином: “Визначне зібрання, яке оцінюється в декілька сотень тисяч карбованців, але яке безцінне” [14, 132]. А ось як про “хату-пораду” згадує племінник Василя Васильовича Михайло Володимирович Тарновський: “Усе тут було суворо витримано і зовні, і в середині. Ось характерний для України перелаз у тині. Мальви й чорнобривці біля хатинки... Внутрішнє облаштування хатки суворо витримане. У світлиці побутовий, щоправда старовинний український посуд на полиці, горшки і чавуни під припічком, рогач у кутку біля печі. В кутку на покуті старовинна ікона селянського зразка, вся заквітча-

Іл. 4. І. Рєпін. Зарисовка печатки гетьмана Кирила Розумовського з колекції В. Тарновського. *1880*

на і вбрана українськими рушниками...” [12, с. 175].

Неодноразово відвідував Качанівку і захоплювався збіркою українських старожитностей Микола Костомаров. Він надавав Василю Васильовичу значну допомогу в комплектуванні колекції, був його консультантом і експертом. Підкреслюючи значення Качанівської садиби у вивченні української минувшини, історик називав її “вирієм, куди злітається різне українське вчене, художнє та письменне птаство” [10, с. 1].

В альбомі для почесних відвідувачів Микола Іванович залишив автограф: “Николай Костомаров посещал восхитительную Качановку 1 августа 1881 года ровно через двести лет в годовщину кончины знаменитого запорожского атамана Ивана Сирка” [10, с. 8].

Саме М. Костомаров порадив Дмитру Яворницькому і Василю Тарновському здійснити експедицію по Дніпру слідами запорожців.

Іл. 5. І. Р є п і н. Запорізький полковник. Полотно, олія. 56×31 см. *1880*. Сумський художній музей

Колекція В. Тарновського не лише вивчалася провідними науковцями, а й була музеєфікована. Власник прекрасно розумів, що сама по собі колекція нічого не варта без чіткої і повної атрибуції кожного експоната, і тому багато часу приділяв цій справі. У співпраці з О. Лазаревським він видав два каталоги своєї колекції: у 1893 і 1898 рр. [7].

Але каталоги були неповними, крім того, зібрання постійно поповнювалося новими надходженнями, серед яких були дуже цінні експонати, наприклад прапор Переяславського козацького полку 1762 р. чи пернач чернігівського полковника Павла Полуботка та ін. Таким чином, постало питання при видання нового каталога. Роботу над ним у вересні 1899 року розпочав відомий письменник і громадський діяч Борис Дмитрович Грінченко. Роботу над музеєфікацією колекції він проводив разом з дружиною Марією Миколаївною.

Каталог, складений подружжям Грінченків, вийшов друком як додаток до “Земского Сборника Черниговской губернии” № 7 за 1900 р. До нього було введено додатково понад 7 тис. експонатів. На той час Василь Васильович Тарновський-молодший був уже покійним, і це видання було присвятою йому [8]. Працюючи над каталогом на добровільних засадах, Б. Грінченко прекрасно розумів унікальність колекції

Іл. 6. Біля “хати-поради”. Зліва направо: М. Шугуров, В. Тарновський, О. Лазаревський. Фото *другої половини XIX ст.*

та її історичну значущість не лише для музейної справи, а й для всього українського народу.

Без сумніву, М. Костомаров, Д. Яворницький, О. Лазаревський, В. Тарновський-молодший були палкими провідниками української національної справи. Тому качанівська колекція стала тим об’єктом, навколо якого консолідувалися найкращі представники національно свідомої інтелігенції другої половини XIX ст. Василь Васильович добре розумів, що існування колекції не повинно залежати від стану справ самого власника. Не випадково О.Лазаревський 1888 року записав у садибному альбомі Тарновських: “Восхищался коллекцией и с тревогой думал о ее будущем” [14]. Колекціонер ніколи, навіть на межі розорення, не вважав свою збірку родинною власністю. Саме це і зазначала “Киевская старина” в публікації 1902 р.: “... Он (В. Тарновський — *прим. авт.*) никогда не считал музей своим фамильным имуществом. В музее он всегда видел общественное достояние. Долго он не мог остановиться на учреждении, которому можно продать музей, не боясь, что он будет вывезен за пределы Малороссии. Таким учреждением по совету Лазаревского явилось Черниговское Губернское земство” [9, с. 290].

Дійсно, щоб зберегти колекцію від розпорошення, Тарновський-молодший подарував її Чернігівському земству. В своєму заповіті він записав: ” Коллекцию мою малороссийских древностей... я завещаю в собственность Черниговскому Губернскому земству без права отчуждения и перемещения из г. Чернигова...” [5, с. 65].

Така воля Василя Тарновського знайшла широку пошану інтелігенції не лише на Чернігівщині, а й по всій Україні. Яскравим свідченням цьому було прийняття В.В. Тарновського в почесні члени товариства “Просвіта”

1891 року. В “Енциклопедії українознавства” за ред. В. Кубійовича читаємо: “Василь Васильович Тарновський — дідич і маршалок дворянства на Чернігівщині, основник українсько-етнографічного музею в Чернігові”. Акцент в характеристиці Тарновського був зроблений автором книги не випадково на “українсько-етнографічного музею в Чернігові”, бо саме цей музей, а відтак і колекція, розглядалися національно свідомими українцями як наочне втілення історії їхньої рідної Батьківщини.

Губернські земські збори, які відбулись в лютому 1897 року, ухвалили рішення: прийняти дарунок, висловити В. Тарновському подяку, порушити питання про розміщення музею і про присвоєння йому імені дарувальника. В 1902 році на базі колекції Василя Тарновського в Чернігові було відкрито музей українських старожитностей.

На жаль, маємо зауважити, що умови заповіту збирача щодо невідчуження і непереміщення збірки з міста неодноразово порушувались. Так, у 1933 році всі матеріали, які стосувалися Т.Г. Шевченка, було вивезено з Чернігова. Сьогодні шевченкіана Тарновського зберігається переважно в Національному музеї Тараса Григоровича Шевченка та Інституті літератури Національної академії наук України. Більша частина матеріалів зберігається і експонується саме в Чернігівському історичному музеї, що носить ім’я Василя Васильовича Тарновського-молодшого і являє собою безцінний фонд у вивченні історичної минувшини українських земель.

1. *Антонович В., Бец В.* Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. По коллекции Василия Васильевича Тарновского. — Кіевъ: Типографія Императорскаго Университета Св. Владиміра, 1883. — С. 81.
2. *Беляшевский Н.* Раскопки на Княжей Горе // Киевская старина. — 1892. — Т. 6. — С. 104.
3. *Грінченко Б.* Музей В. Тарновського // Літературно-науковий вісник. — 1900. — Т. 10. — С. 115.
4. *До 120-річчя* з дня народження В.В. Тарновського (сина) // Український історичний журнал. — 1967. — №4.
5. *Земский* сборник Черниговской губернии. — Чернигов, 1900. — № 1. — С. 38.
6. *Каталог* Музея украинских древностей В.В. Тарновского / Сост. Б.Д. Гринченко. — Чернигов, 1900. — Т. 2. — С. 367.
7. *Каталог* украинских древностей коллекціи В.В. Тарновского. — Киев, 1898. — С. 86.
8. *Каталог* Музея украинских древностей В.В. Тарновского // Киевская старина. — 1900. — Т. 12. — С. 163.
9. *Памяти* В.В. Тарновского, А.М. Лазаревского, Н.В. Шугурова // Киевская старина. — 1902. — Т. 78. — С. 282–292.
10. *Петренко Г.* М.І. Костомаров. — Науковий архів НІКЗ “Качанівка”, 1985. — С. 8.
11. *Сергійчук В.І.* Доля української національної символіки. — К., 1990. — С. 247.
12. *Тарновський В.М.* Качанівка // Хроніка 2000. — К., 1997. — Вип. 19 — 20. — С. 139–172.
13. *Шевченко Т.Г.* Лист до Г.С.Тарновського від 25 січня 1843 року // Тарас Шевченко. Собр. соч. в 5 т. — Т. 5. — М.: Художественная литература, 1965. — С. 263–264.
14. *Шугуров Н.* Памяти В. В. Тарновского // Киевская старина. — 1899. — Т.66. — С. 130–141.
15. *Яворницький Д.* В.В. Тарновський // Хроніка 2000. — К., 1996. — Вип. 16. — С. 139–172.

ШТРИХИ К ИСТОРИИ КАЧАНОВСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ В.В. ТАРНОВСКОГО

Тарас Шевченко

Аннотация. В статье рассказывается о формировании коллекции В.В. Тарновского-младшего, которая, по существу, положила начало зарождению музейного дела в Украине, о культурологическом влиянии собрания на становление научной мысли в начале XX ст.

Ключевые слова: коллекция, коллекционирование, экспонат, экспедиция, музеефикация, историческое прошлое, Качановская усадьба.

STROKES TO THE HISTORY OF V.TARNOVSKY' S COLLECTION IN KACHANIVKA VILLAGE

Taras Shevchenko

Annotation. The article tells about the formation of V.V. Tarnovsky's-the Younger collection which initiated the museum business in Ukraine, the culturological influence of collection on the formation scientific thought at the beginning of the 20-th century.

Keywords: collection,collecting, exhibit, expedition, museumfication, historical past, farmstead in Kachanivka.

УДК 727.8(477.54)

Наталія Новосельчук

кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну архітектурного середовища та містобудування Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка

Споруда Міської громадської бібліотеки у Харкові

(До історії проектування та будівництва)

Анотація. Статтю присвячено видатній пам'ятці міста Харкова — будинку Міської громадської бібліотеки. На основі архівних першоджерел, наукових матеріалів та авторських натурних досліджень проведено аналіз внутрішнього архітектурного середовища будинку, визначено особливості його функціонально-планувальної організації та стилістичного вирішення.

Ключові слова: будинок Міської громадської бібліотеки, план, інтер'єр, Харків.

Постановка наукової проблеми. Актуальним питанням культурного відновлення України є проблема збереження історичних, культурних та архітектурних надбань. Першочергове значення в нашій спадщині

мають архітектурні пам'ятки, що потребують глибокого осмислення, дослідження їхньої сутності, відновлення та збереження. Однією з них є будинок Міської громадської бібліотеки у Харкові. Сучасна назва її — Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка (ХДНБ ім. В.Г. Короленка).

Громадська бібліотека має багаторічну історію. Її минуле і сьогодення — це яскравий приклад 125-річного служіння потребам суспільства, сприяння розвиткові науки, освіти, культури. Споруда, що зведена за проектом видатного зодчого і патріота міста Харкова О.М. Бекетова, є свідком історії та яскравим представником розвитку архітектури на зламі XIX–XX ст. Сьогодні ХДНБ ім. В.Г. Короленка є другою за обсягом своїх фондів (понад 7 млн. одиниць зберігання) і однією з найстаріших бібліотек України.

Метою статті є дослідження особливостей формування архітектурного середовища інтер'єру Міської громадської бібліотеки ім. В.Г. Короленка у Харкові.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Дослідження об'єктів архітектурно-історичної спадщини, зокрема інтер'єрів громадських будівель, зведених на зламі XIX–XX ст., є важливим завданням пам'яткоохоронної галузі щодо збереження національної культурної спадщини різних регіонів незалежної України. Комплексне вивчення цих питань може допомогти формуванню сучасної теоретичної бази і стати на заваді спотворенню пам'яток внаслідок сумнівних, стихійних реставраційних практик останніх років.

Проведене дослідження є складовою частиною плану науково-дослідницької роботи кафедри дизайну архітектурного середовища і містобудування Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка з проблеми архітектурно-дизайнерського вирішення інтер'єрів громадських та житлових будівель.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню заявленої проблеми допомагають видання, присвячені творчому шляху О.М. Бекетова, а саме — роботи І. Ігнаткіна, Я. Штейнберга, Ф. Рофе-Бекетова, наукові публікації А. Лейбфрейда, С. Борзенко, дисертаційне дослідження Д. Дудукіної. Вагомим внеском є дореволюційні публікації О. Бекетова у журналі "Зодчий", а також архівні першоджерела ДАХО і ЦДНТА України у м. Харкові. Досліджуване питання розглянуте у дисертаційній роботі автора, що присвячена вивченню формування інтер'єрів громадських будівель наприкінці XIX — початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Опанування здобутків вітчизняної та світової науки широкими народними масами зумовили будівництво на зламі XIX–XX ст. спеціалізованих будинків бібліотек у різних регіонах України. Спорудженню бібліотек, становленню та стрімкому розвиткові бібліотечної справи сприяли Спілка грамотності, видатні вчені, земські діячі, ентузіасти народної освіти Б. Філонов, О. Гурський, Х. Алчевська, Д. Багалій, І. Щелков, М. Бекетов, М. Сумцов та багато інших кращих

представників громадськості міста Харкова. Упродовж одинадцяти років активної діяльності було відкрито понад 400 народних бібліотек. Це вивело Харківську губернію на одне з перших місць серед губерній Росії за розвитком народної бібліотечної справи [1].

За приватної ініціативи невеликого кола місцевої інтелігенції, переважно з педагогічного персоналу вищих навчальних закладів, у 1901 році відбулося урочисте відкриття Харківської громадської бібліотеки [2]. Архітектором будівлі виступив О. М. Бекетов, котрий, враховуючи невідкладність місцевих потреб, безкоштовно розробив її проект (іл. 1).

Міська бібліотека стала одним із фундаторів бібліотечного українознавства та краєзнавства. У 1906 році тут було засновано Українське відділення, створення якого стало першим досвідом цілеспрямованого накопичення у громадській бібліотеці матеріалів про Україну, зокрема екстеріорики, творів українських письменників, краєзнавчих матеріалів та активної популяризації їх.

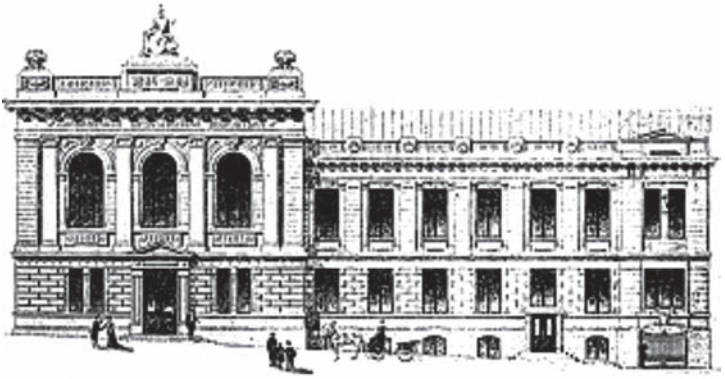
Харківська громадська бібліотека, на вимоги часу, взяла на себе і нові функції, які згодом відобразилися у формуванні її особливої функціональної структури, притаманної на той час небагатьом бібліотекам. Серед таких новацій — перші в Україні та Росії — "дешевий абонемент", безкоштовний "кабінет для читання", "робочі філії", кабінет бібліотекознавства та нотний абонемент, відділ Judaica (вивчення минулого і сучасного життя єврейської общини в Україні) [5].

Розташування на розі вулиць спричинило асиметричне розпланування будинку бібліотеки, яке здійснене на основі зальної схеми групування приміщень. Стилістичне вирішення будинку неоднорідне: фасад виконаний у стилі неоренесанс, тоді як інтер'єри парадних приміщень репрезентують різні стилі, що панували в означений період — це необароко і неоренесанс. Зауважимо, що рівність історичних стилів на той час усвідомлювалася як єдиний можливий чинник для створення нової архітектури й застосовувалась на основі переосмислення та пристосування до нових умов, вимог, конструкцій.

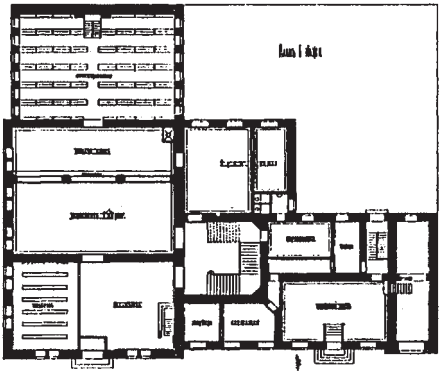
Отже, вміле й тактовне поєднання здобутків історичних стилів дало можливість О.М. Бекетову створити будівлю, яка починає розкривати свою красу в образному вирішенні фасадів і досягає кульмінації саме в інтер'єрах парадних приміщень.

Архітектурно-планувальне вирішення будинку бібліотеки, із врахуванням специфіки проектування даного періоду, було відпрацьоване бездоганно. Будинок має чітку об'ємно-просторову композицію внутрішнього простору, що зумовлена функціональними зв'язками між приміщеннями читальних залів, сходового холу, книгосховища, кабінетів, каталогів та ін.

Домінантним об'ємом за основними параметрами та архітектурно-художнім вирішенням виступає головний читальний зал площею 365 кв. м на 300 місць, що займає кутовий об'єм другого поверху (іл. 2). Також бібліотека мала декілька додаткових читальних залів, приміщення ката-



А

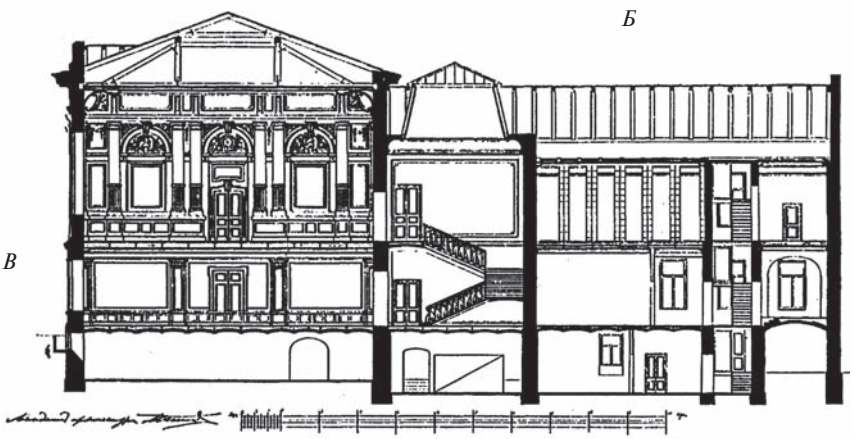


Б

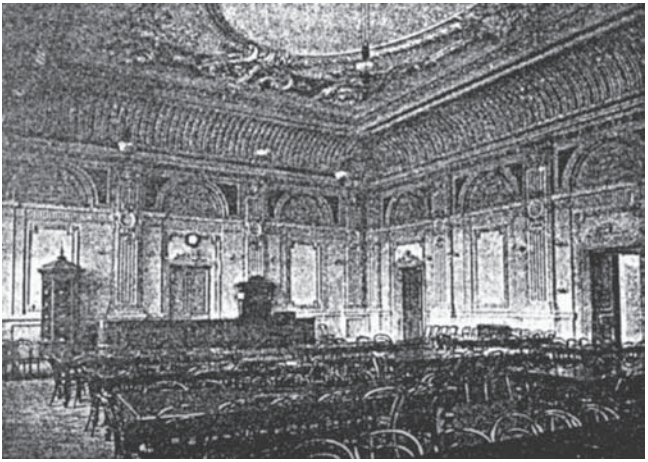
Іл. 1. Міська громадська бібліотека у Харкові.
Арх. О. М. Бекетов
1889–1901 рр.
Рисунок О. М. Бекетова.

А — фасад;
Б — план 1-го поверху;
В — розріз

В



а



б

Іл. 2. Інтер'єр головного читального залу.
Арх. О. М. Бекетов.
Світлини *1910* (*а*) та *1920-х* (*б*) *років*

логів, окремі кабінети для наукових робіт, дамську читальню з туалетною кімнатою при ній, абонементи, книгосховище та інші приміщення. У підвальному поверсі розміщувались приміщення для центрального водяного опалення, архіву з вогнетривкою коморою, кімнати служителів і палітурна. Чітко було організовано графік руху читачів та бібліотекарів, які подавали книги.

Парадні сходи, що вели до головного читального залу, освітлювались верхнім світлом. Цікаво те, що приміщення читального залу мало добру акустику та, крім основної функції, використовувалось для проведення концертів, вечорів, за певної трансформації меблів, воно могло вмістити до шестисот глядачів. Вдало обраний ритм віконних отворів забезпечував гармонійне освітлення всіх місць.

Унікальне вирішення має книгосховище бібліотеки, яке межує безпосередньо із залом та проходить через усі поверхи. Воно було обладнане за так званою "магазинною системою", яка змінила в середині XIX ст. попередню, коли книги зберігали у високих дерев'яних шафах, що притулялись до стін читального залу, а для обслуговування читачів працівники бібліотеки використовували приставні драбини [2]. Згідно з новою системою, книги розташовувались у шість рядів на відкритих стелажах у вигляді двобічних багатоярусних металевих етажерок (іл. 3). Крім цього, книгосховище було частково заглиблене в землю, поверхи його сполучались між собою за допомогою металевих сходів. Тому, будь-яку книгу можна було дістати і поставити на місце без драбини.

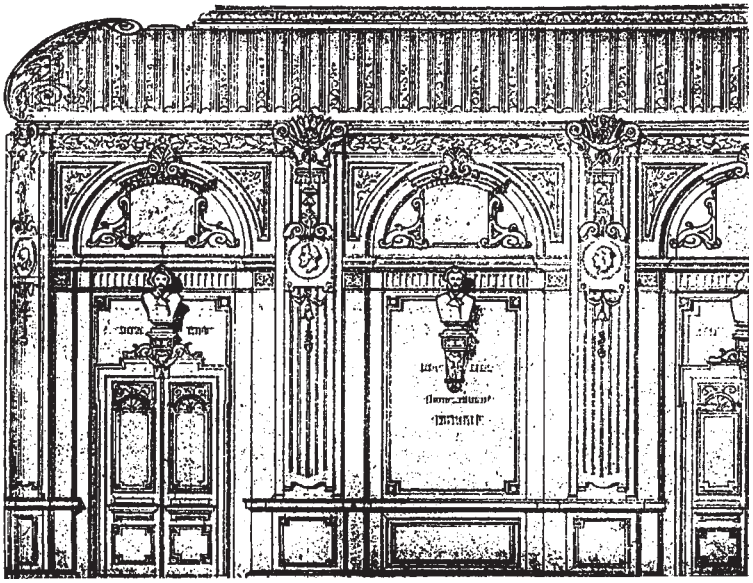
На той час це був унікальний проект, адже він передбачав застосування у приміщенні металевих перекриттів та обшиття стін залізом для захисту від вогню. До речі, подібні книгосховища були на той час тільки у бібліотеках Московського та Варшавського університетів.

Оскільки книгосховище було розраховане на зберігання 300 тис. томів книг, то вважалося, що цього буде достатньо на багато десятиліть. Однак стрімкий розвиток бібліотечної справи вже у 1914 році призвів до будівництва другої черги книгосховища.

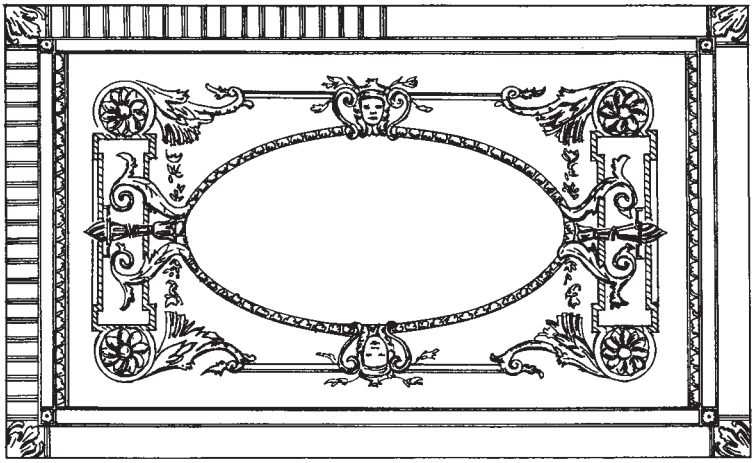
Сьогодні книгосховище ХДНБ ім. В.Г. Короленка — одне з найбільших в Україні. Воно є центром зберігання унікального фонду. Сучасний бібліотечний фонд становить понад 7 млн. документів, з яких 5 млн. примірників міститься у книгосховищі.

Іл. 3. Інтер'єр книгосховища.
Арх. О.М. Бекетов

Проект будинку, окрім розроблених планів і фасадів, передбачав вирішення інтер'єрів головних приміщень. Інтер'єри приміщень проектувалися детально і, крім загального образного вирішення, предбачали авторську розробку орнаментики, ліплення, барельєфів, а також меблів, облаштування. Таким чином, Олексієм Бекетовим було розроб-



Іл. 4. Фрагмент опорядження стіни головного читального залу. Кресленик О. М. Бекетова



Іл. 5. Плафон головного читального залу. Рисунок О. М. Бекетова. Графічна копія автора (фонд бібліотеки ім. В.Г. Короленка, м. Харків)

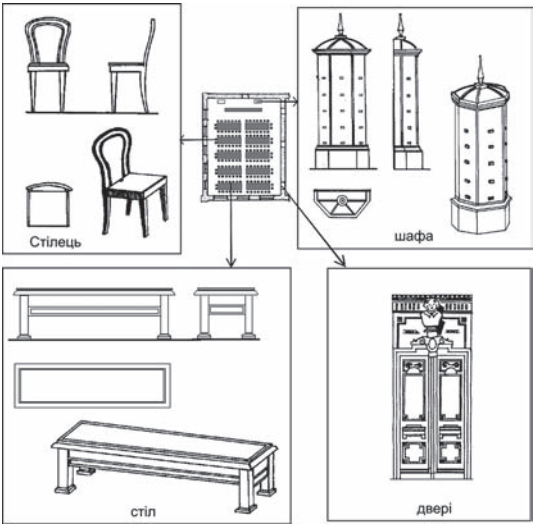
лено інтер'єр головних приміщень бібліотеки (вестибюля, читального залу, книгосховища, сходового холу та ін.), що у стильовому вирішенні сполучали ренесансні форми з пишним бароковим декором парадних приміщень.

Так, інтер'єр вестибюля і парадні сходи бібліотеки трактовані із застосуванням рис неоренесансу, тоді як головний читальний зал виконаний у необароковій стилізації. Стіни залу декоровані нішами з арковими завершеннями, між якими розташовані пілястри з канелюрами (іл. 4). Зал обрамляли арочні вікна. Розвинена падуга над карнизом плавно об'єднувала стіни та стелю. Як і в західноєвропейському бароко, саме стеля з високою, розвиненою падугою в приміщенні читального залу виконувала роль домінанти інтер'єру, плафон мав багате барокове ліплення з тягами, рамами, маскаронами (іл. 5).

Загальний читальний зал освітлювався "четырьмя дуговыми электрическими фонарями с обратными рефлекторами в потолок, благодаря чему получается мягкий отраженный свет, не утомительный для глаз читающей публики" [2, с. 159]. Особливої вишуканості інтер'єрів досягнув зодчий при використанні ренесансних форм у вітражах та розписах.

Інтер'єри приміщень оздоблені альфрейними роботами та орнаментально-сюжетним ліпленням (волютами, фільонками, маскаронами тощо). Ліпні оздоблювальні роботи були виконані скульптором О.О. Якобсом [3].

Предметне наповнення загального читального залу обиралось за каталогами та мало достатньо лаконічне вирішення (іл. 6).



Іл. 6. Меблі в читальному залі. *1901.* Реконструкція автора

Необхідно зауважити, що з конструктивного боку при спорудженні будівлі особливу увагу приділено її вогнестійкості: вся підлога і стеля виконані за системою Матраї і, частково, Моньє; стеля над книгосховищем — з хвилястого заліза [2].

Отже, аналізуючи інтер'єр будинку Міської громадської бібліотеки у Харкові, можна дійти таких **висновків:**

1. Будівля Міської громадської бібліотеки у Харкові є одним з найці-

кавіших представників пам'яток архітектури періоду на зламі XIX–XX ст.

2. В інтер'єрах парадних приміщень будівлі, вирішених у стилях необароко і неоренесансу, знайшли чітке відображення такі риси, як підкреслена монументальність, респектабельність, урочистість.

3. Для інтер'єрів характерним є: активне застосування скульптурних і художньо-декоративних мотивів, орнаментики, динамічності архітектурних мас тощо.

4. При спорудженні будинку бібліотеки архітектором було застосовано передові матеріали, технології, конструкції, які дали можливість зберегти будівлю для майбутніх поколінь.

Отримані висновки і подальші наукові дослідження питань архітектурного формоутворення інтер'єрів громадських будівель, зведених на зламі XIX–XX ст., можуть бути корисними при реставрації або реконструкції втрачених інтер'єрів зазначеного періоду, а також при вирішенні інтер'єрів сучасних будівель із залученням різних стилістичних рис.

1. *Открытие* народных библиотек на Харьковщине // Украинская жизнь. — 1913. — № 7. — С. 67.
2. *Бекетов А.Н.* Харьковская общественная библиотека // Зодчий. — 1902. — № 13. — С. 157–159.
3. *Лейбфрейд А.Ю.* Библиотека им. В.Г. Короленко — 110 // Слобода. — 1996. — № 26. — С. 6.
4. *Борзенко С.* Академік архітектури О.М. Бекетов: інтелігенція Харкова // Соціалістична Харківщина. — 1940. — 12 вересня. — С. 3.
5. Сайт Харківської державної наукової бібліотеки [Електронний ресурс]. Режим доступу: hhttp://korolenko.kharkov.com/

ЗДАНИЕ ГОРОДСКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ В ХАРЬКОВЕ (К истории проектирования и строительства)

Наталия Новосельчук

Аннотация. Статья посвящена выдающемуся памятнику города Харькова — зданию Городской общественной библиотеки. На основе архивных первоисточников, научных материалов и авторских натурных исследований проведен анализ внутренней архитектурной среды здания, определены особенности его функционально-планировочной организации и стилистического решения.

Ключевые слова: здание Городской общественной библиотеки, план, интерьер, Харьков.

BUILDING OF THE MUNICIPAL PUBLIC LIBRARY IN KHARKIV (To the history of designing and building)

Nataliya Novoselchuk

Annotation. The article is devoted to the outstanding monument in Kharkiv — the municipal public library building. Analysis of internal architectural layout of the building is made on the basis of archival primary sources, scientific findings and author's full-scale investigations. Features of its functional layout and the stylistic solution are defined in the article.

Keywords: municipal public library building, plan, interior, Kharkiv.

УДК 711.4(477.84)

Ольга Пламеницька

кандидат архітектури, доцент НАОМА

Деякі аспекти хронології та типології Бережанського замку в контексті формування урбаністичної системи міста*

Анотація. Статтю присвячено проблемі будівельної історії замку в м. Бережани. Розглядаються архітектурні та фортифікаційні особливості, які дозволяють вважати роботи, проведені гетьманом Миколою Сенявським у 1540-ті роки, реконструкцією попереднього замку. Вони полягали у розбудові середньовічного укріплення і спорудженні башти-пунтоне та двох бастей. Урбаністична структура Бережан розглядається як реалізація ренесансної концепції "citta ideale", розробленої італійським архітектором П'єтро Катанео в 1550-ті роки.

Ключові слова: фортифікація, урбаністика, Ренесанс, citta ideale, Микола Сенявський, замок, бастея, пунтоне.

1530 року шляхетний Миколай з Синяви Хоренжич, згодом відомий як Микола Сенявський, воєвода руський та великий гетьман коронний, отримав від польського короля Зигмунта I за вірну службу право "закласти й залюднити місто" на місці власного маєтку Бережани [1]. Відтоді поселення Бережани отримало статус міста на німецькому (магдебурзькому) праві зі скасуванням діючого в ньому на той час права польського і руського.

За загальноприйнятою версією на початку 1540-х рр. коштом Миколая Сенявського в Бережанах постав замок, будівництво якого тривало близько 20 років. Дату завершення будівництва — 1554 рік — підтверджує польський напис на білокам'яній плиті, вмурованій над в'їзною брамою головного південного фасаду [2].

Історію Бережанського замку здебільшого вивчають, починаючи від будівельного періоду М. Сенявського. Спроби скласти уявлення про його попередній стан нечисленні і мають характер наукових здогадок і реконструкцій; вони належать М. Мачішевському та М. Бевзу [3]. Втім, ще О. Чоловський зауважив, що попри різноманітні пізніші прибудови і ушкодження, замок зберіг "багато ремінісценцій середньовічної фортифікаційної системи, репрезентованих у незвично товстих мурах, формах потужних башт, високих стінах та первісній структурі бійниць" [4]. На

* Статтю написано 1989 року в рамках проекту "Фортеці і замки України: енциклопедичний довідник", започаткованого видавництвом "Українська Радянська Енциклопедія" і припиненого 1991 р. в зв'язку зі зміною політичних і економічних умов. У рамках цього проекту автором було підготовлено статті про близько 60 замків, фортець і оборонних храмів Поділля. Доля переданих до редакції рукописів невідома. Статтю доповнено автором 2011 року.

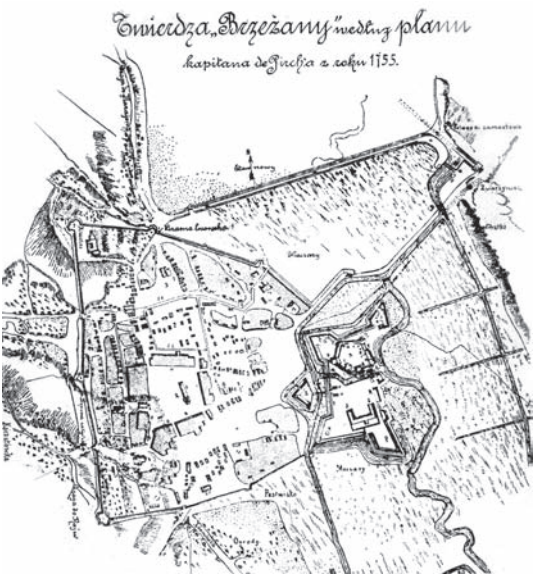
Іл. 1. Бережани. Вигляд зі сходу. Літографія Т. З и х о в и ч а . XIX ст.
Замок показано стрілкою

жаль, до сьогодні в замку не проводились археологічні дослідження, які могли би дати відповідь на питання витоків його оригінальної оборонної концепції. В сучасних роботах про Бережанський замок, які мають в основному історіографічний характер і декларують важливість його збереження як "місцевої візитної картки" [5], основна увага приділяється історії перебудов, руйнацій і малорезультативних реставраційних і відновлювальних робіт.

Пропонована розвідка присвячена проблемі початкової будівельної історії замку та його ролі у формуванні ренесансової урбаністичної структури міста.

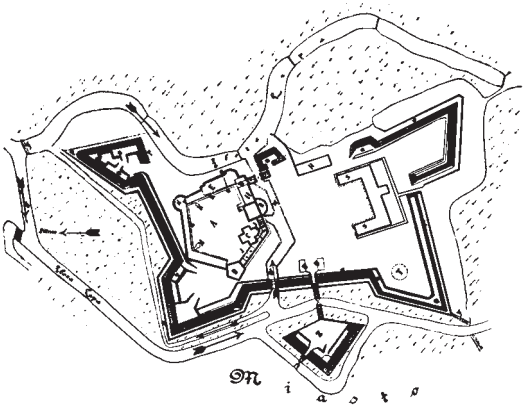
Місцерозташування замку в структурі мальовничого містечка Бережан, що розкинулось на пограниччі північного Поділля, Галичини й південної Волині, є нетиповим для подільських поселень, в яких замки завжди посідали узвишшя та миси над долинами і заплавами річок. У місцевості, оточеній кількома пагорбами, що домінували над Бережанами, замок постав у найнижчому місці — на багнистому острівному терені між двома рукавами р. Золотої Липи, на схід від міста (іл. 1). Очевидно, природна топографія заболоченого терену, доступ до якого був відкритий тільки з боку міста, привабив фортифікаторів, які поставили споруду для контролю дороги до міста зі сходу. Отже, фортифікаційна концепція замку була побудована не на притаманному Поділлю принципі — домінування над містом і околицями, а радше на "волинському" принципі — низинного укріплення в оточенні водних заболочених перешкод. Умови будівництва були доволі складними, але інженерне завдання зведення потужної споруди на підтоплюваній місцевості було вирішено досконало. З огляду на специфіку терену, зусібіч оточеного водою, підмурки і товсті мури пивниць замку було поставлено на величезній кількості дубових паль та розвантажувальних арках. Дерев'яні субструкції було досліджено Г. Логвином 1959 року: дубові перев'язі у формі брусів, обтесаних на чотири канти з фасками, було укладено через 0,65 м [6]. Можна також додати, що

“волинський” принцип низинного розміщення замків хронологічно тяжіє до князівських часів: тут доречно навести приклад волинських вежстовпів [7]. Відтак до системи оборони увійшли два величезні стави (Лапшинський і Адамівський), розташовані на північ та на південь від міста. Ширина водних заболочених територій (близько 800 м) перевищувала далекобійність гармат (500–700 м), тож проблема захисту замку з цих боків зводилась до потовщення мурів [8]. Периметр міських укріплень, що складався з валів та ровів з чотирма надбрамними та шістьма бойовими баштами (до нашого часу не збереглися), мав трапецієподібну форму; меншу основу трапеції утворював замок (іл. 2).



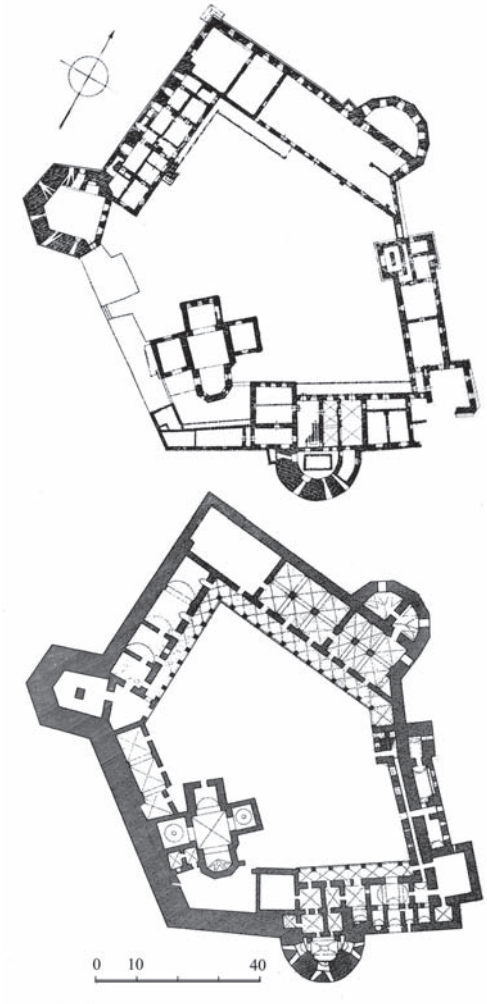
Іл. 2. Фортеця Бережани за планом капітана де Пірха. *1755*

Бережанський замок належить до типу оборонних споруд, які завдяки хронологічній багатошаровості поєднали риси типово середньовічного укріплення, ренесансового замку-резиденції та фортифікацій новочасної бастіонної системи. Останні, на жаль, відомі за нечисленними архівними планами та ледь помітними топографічними залишками (іл. 3).



Іл. 3. План Бережанського замку, складений капітаном де Пірхом. *1755*

План замку з типологічної точки зору має небагато аналогів (іл. 4). У ньому поєднано п’ятикутний абрис мурів з умовно вписаним в ньо-



Іл. 4. Бережани. Замок. Плани I та II ярусів. Обміри Політехніки Варшавської. *1925.* Архів Інституту мистецтв польської Академії наук, № 170278

го трикутником, утвореним баштами; два кути трикутника і п'ятикутника співпадають. Структура по-своєму красива, але чи утворилася вона випадково, чи постала за зарані продуманим планом — невідомо. Три масивні триярусні башти — на середині південного оборонного муру та на західному та північно-східному рогах — утворюють два "наріжники", наслідуючи типовий "подільський" фортифікаційний прийом. Башти різні за типологією: південна напівкругла, бастейового типу, фланкує в'їзну браму (іл. 5); північно-східна гранчаста, у формі половини дванадцятигранника, має аналогічну бастейову структуру; розміщена на зламі оборонного муру західна п'ятигранна репрезентує архаїчний тип пунтоне з тупим висхідним кутом і центральним стовпом. Четверта невеличка південно-східна башта — прямокутна, зі збереженою архаїчною північною бійницею, концептуально не вписується у структуру п'ятикутника з "наріжниками". Якщо три масивні башти будувалися з урахуванням змін у військовій техніці й призначалися для опору артилерії (стіни в нижніх ярусах мають товщину близько 5,5–6,0 м), то південно-східна прямокутна башта тяжіє до попереднього етапу.

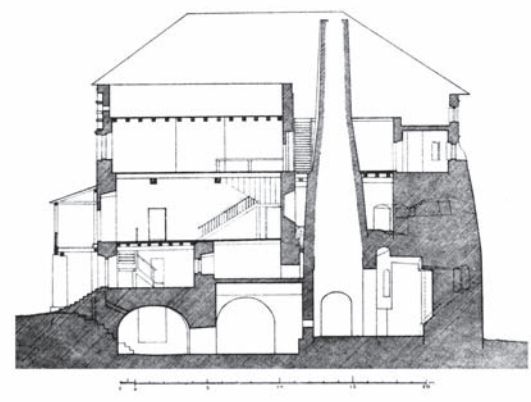
Специфічною є типологія бійниць I ярусу південної напівкруглої башти: вони мають спільну велику склепінчасту камеру і два бойових отво-

Іл. 5. Бережанський замок. Південний фасад. Фото *близько 1914*

ри, скеровані в різні боки під кутом близько 60° (іл. 6). В інших баштах аналогічні бійниці було згодом перероблено на вікна. У південній башті зберігся на висоту трьох поверхів величезний комин, що має в перетині 3,5×6,5 м і спирається на чотири відкриті арки (іл. 7). Він призначався не лише для обігріву, а й для виходу порохових газів. У п'ятигранній башті-пунтоне (колишній зброярні) зберігся центральний, прямокутний в плані мурований стовп, на який спиралися балкові перекриття ярусів (див. іл. 4); аналогічні стовпи було влаштовано у баштах-пунтоне в замках Кам'янця-Подільського, Меджибожа, Старого Олексинця.

Іл. 6. Бійниця I ярусу напівкруглої південної башти. Фото Є. Пламеницької. *1960*

В'їзна брама з герсою, від якої збереглися пази, знаходиться на південному фасаді, в оборонному мурі, на схід від напівкруглої башти. За середньовічним принципом вона поєднувала широку проїзну арку та розташовану поряд хвіртку, які ззовні було оздоблено різьбленими білокам'яними порталами (іл. 8, див. іл. 5). Перед брамою був звідний міст. Розміщення брами в товщі оборонного муру, а не у надбрамній башті, промовляє про старший її вік та демонструє зв'язок з



Іл. 7. Південна напівкругла башта. Переріз. Обміри Політехніки Варшавської. – Архів Інституту мистецтв польської Академії наук, № 170280

давньою традицією маскування в'їзду до замку. Оборонні мури з півдня та південного заходу мають товщину 5,0–6,5 м, з інших боків — 2,5–4,0 м.

Архітектура замку несе відбиток стилю Ренесанс, пануючого на час проведення робіт М. Сенявським. Найбільш характерними елементами цього періоду є високий аттик південного корпусу з аркадовим фризом та ключоподібними бійницями в ньому, білокам'яні різьблені облямування вікон та порталу в'їзної брами (див. іл. 5), архітектурне оздоблення замкового Троїцького костьолу. Від аркадових галерей, прибудованих по периметру житлових корпусів під час реконструкції замку 1619–1626 рр., збереглися лише сліди склепінь на стінах та консолі, на які спиралися гурти. Типово ренесансовий прийом влаштування галерей по периметру замкового двору споріднював Бережанський замок з Краківський Вавелем, в яко-

Іл. 8. Бережани. Південний фасад замку. Брама і хвіртка. Фото Є. Пламеницької. *1960*

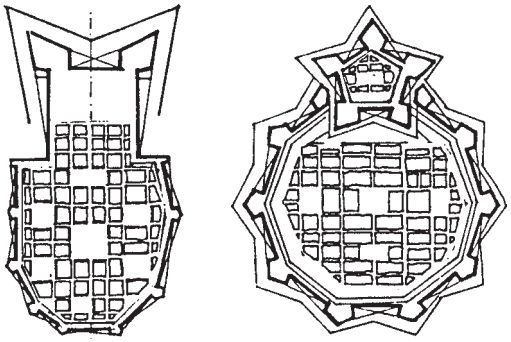
му аркадові галереї заввишки на три яруси було прибудовано в першій половині XVI ст. італійським майстром Франческом Флорентійцем. За дослідженнями Г. Логвина галереї були двоярусними, з колонами тосканського та іонійського ордеру; крок колон становив 4 м. Прибудову галерей дослідник пов'язує не з італійською, а з давньоруською традицією будівництва в житлових спорудах ґанків та опасань [9].

Замковий Троїцький костьол, що став родовою усипальнею Сенявських, має вигляд рівнораменного хреста, позбавленого геометричної чіткості через пізнішу добудову ренесансових за стилістикою північно-західного, південно-західного та північно-східного рамен. Гранчастий пресбітеріум з сакристією, на відміну від ренесансово-барокової нави та бічних каплиць, збудований на першому будівельному етапі в ґотичних формах, зі стрілчастими хрестовими ребристими склепіннями. Під час досліджень і реставрації костьолу в 1876–1878 рр. було виявлено чотири підземні приміщення — під пресбітеріумом, сакристією та бічними каплицями. Найдавнішим виявилося приміщення заввишки близько 4 м під давнім пресбітеріумом, стрілчасте склепіння якого відкрили на глибині 1,5 м. За легендою під сходинками головного вівтаря костьолу є залізні двері з написом: "Fundusz dla podupadłej Polski" ("Фундуш для зубожілої Польщі") [10].

Будівничий замку Сенявського невідомий. О. Чоловський припускав, що ним був італієць [11]. Ренесансовий декор замку привів Ю. Нельговського до аналогічного припущення з конкретизацією причетності до зведення споруди італійців із ломбардійського міста Комо [12]. Дослідники висловлюють різні, часом протилежні точки зору щодо будівництва М. Сенявським замку — від початкового спорудження земляних валів на зразок давніх "городів" [13] (в чому обґрунтовано сумнівається В. Бевз [14]), до спорудження резиденціонального замку на засадах "різностильової високомистецької еклектики, що створювала естетичну гармонію" [15], що викликає не менш обґрунтовані сумніви.

Вибір Миколою Сенявським місця для замку зумовила, як ми вважаємо, не лише топографія місцевості між двома рукавами р.Золотої Липи, а й наявність попереднього мурованого укріплення: архітектурні особливості замку дають підстави для такого припущення. Тогочасні фортифікатори були ощадливі і, як правило, використовували попередні фортифікації, пристосовуючи їх до нових умов оборони.

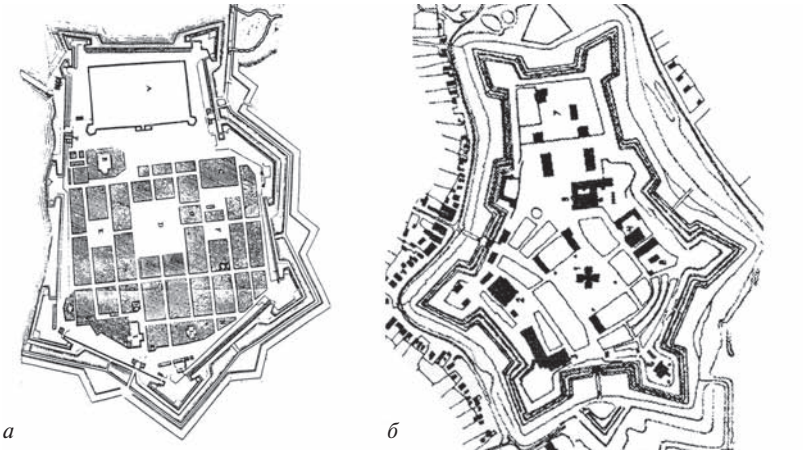
Розвиток Бережан за Миколи Сенявського відбувався на засадах Ренесансу. На наш погляд, розпланувальна схема міста свідчить про неабиякий вплив на формування його урбаністичної структури ренесансної концепції "ідеального міста" ("citta ideale"). Концепцію, розроблену італійським архітектором П'єтро Катанео [16], характеризує ренесансне трактування середньовічного феномену "міста в мурах" (іл. 9). Вплив концепції Катанео на тогочасну урбаністику та фортецебудування був величезним, а тісні зв'язки магнатів Королівства Польського з італійськими культурними колами спричинили особливий пієтет поляків до місто-



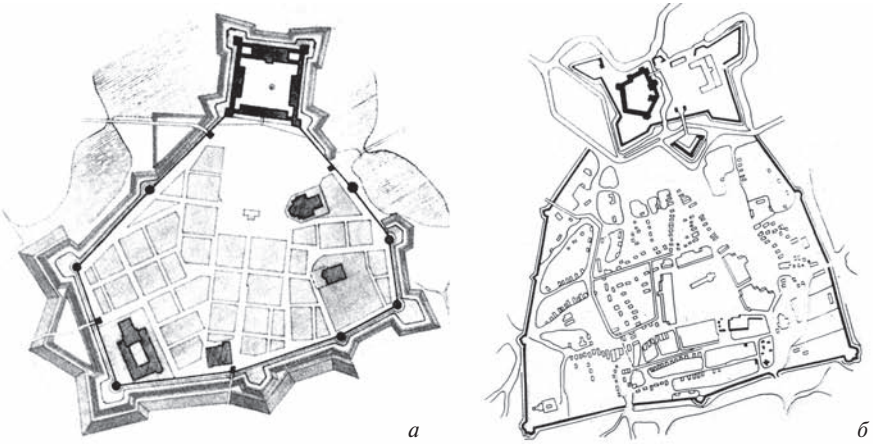
Іл. 9. Схеми “ідеального міста”
П’єтро Катанео. За Т. Зарембською

будування й архітектури італійського Ренесансу. Ступінь впливу моделі “ідеального міста” на урбаністику Польщі демонструє місто Замощ [17], взірцем для якого послужила модель Катанео і яке, в свою чергу, стало взірцевим містом для широкого кола польських та західноукраїнських міст.

Неможливо не помітити концептуальну подібність до Замоща розпланувальних схем міст-фортець Жовкви (класичного зразка “ідеального міста” на українських теренах), Бродів, Станіслава (іл. 10). На наш погляд, до цієї групи міст можна з упевненістю зарахувати й Бережани (іл. 11). Втім, розглядаючи розпланувальну схему “замок — місто”, не можна не помітити також, що замкові структури Замоща, Станіслава і Жовкви по відношенню до розпланувальних схем цих міст (і зокрема ринкових площ) займають симетрично-осьову позицію. Це стосується також бастіонної частини Бережанського замку (див. іл. 3), яка формувалась у XVII–XVIII ст., виходячи з розпланувальної схеми вже існуючого ренесансового міста. В цій схемі мурованому замку, однак, не знаходиться місця: він зміщений від голов-



Іл. 10. Схеми планів міст Замоща (*а*) і Станіслава (*б*). *1770-ті роки*



Іл. 11. Схеми планів міст Жовкви (*а*) і Бережан (*б*). *1770-ті роки*

ної розпланувальної осі, на якій лежить ринкова площа, і не утворює з ренесансовою міською структурою інтегрального цілого. Напрямки його мурів не узгоджуються з напрямками основних осей міської структури. Це є свідченням того, що замок є структурою давнішого походження.

В шерегу українських замків Бережанський замок займає проміжну позицію між суто бойовими замками (здебільшого поширеними на Поділлі) і ренесансними замками-резиденціями, більш характерними для Галичини. Якщо архітектурна концепція ренесансових замків середини XVI ст. ґрунтується на засадах регулярності, підпорядковуючись концепції “citta ideale” (чому підтвердженням є зокрема Жовква та Збараж), Бережанський замок за первісним задумом не належав до регулярних структур. Поява такого укріплення в середині XVI століття була б анахронізмом, якщо тільки не існувало якихось обставин, які спричинили нерегулярність плану, різну товщину мурів, різну типологію башт, специфічне розташування впритул до муру замкового костьолу. Наразі такою причиною ми вважаємо існування в основі замку давнішого, середньовічного ядра, яке було поглинуте при його ґрунтовній реконструкції. Втім, ренесансова реконструкція мала “косметичний” ефект і не змінила засадничої середньовічної схеми укріплення. Ренесансові мотиви декору, зокрема розвинений аттик південного фасаду, а також оздоблення в’їзної брами виглядають як декорація, яка частково приховала масивну середньовічну споруду. Їх характеризує асиметричність, несумісна з класичними засадами Ренесансу.

Абрис плану мурованого замку — неправильний п’ятикутник — в поєднанні з архаїчною системою розміщення башт на флангах кутів укріплення (цей прийом називається “ангулом” або “наріжником” [18]),

різнотипність оборонних елементів, численні сліди перебудов, відхилення від геометрично правильних форм, непаралельність мурів та різна їхня товщина засвідчують, що основу замку Сенявського становив давніший середньовічний замок. У плані Бережанського замку двічі застосовано тип "наріжника" — сформованого оборонними мурами кута, фланкованого баштами або напівбаштами. Такий тип вирішення напільного боку укріплення, характерний для Поділля, зустрічаємо в середньовічних замках Бучача, Теребовлі, Сидорова, Язлівця [19]. Отже, неправильний п'ятикутник плану міг походити з попереднього будівельного етапу.

За нашою другою версією первісний замок міг бути прямокутним у плані з квадратовими баштами; фрагментарно збережені укріплення попереднього етапу сформували південно-східну частину замку, а північний наріжник постав в 1540-і рр. внаслідок робіт М. Сенявського. На користь цього припущення свідчить характер примикання до оборонних мурів північно-східної башти, яка отримала асиметричну форму. За натурними спостереженнями Г. Логвина 1959 р. у шестикутній башті білокам'яні різьблені облямування вікон вставлено пізніше на місце бійниць попереднього будівельного етапу [20]. Хоча південний мур головного фасаду ззовні перев'язаний з напівкруглою баштою, не можна виключати, що фасадна площина становить облицювання первісного муру, як це простежується на головному фасаді, в місці руйнації стіни біля в'їзної брами (див. іл. 8). М. Мачішевський повідомляє про існування первісної головної брами на західному фасаді замку, поряд з замковим костьолом; нині існуючу браму він вважає бічною [21]. Нарешті, замковий костьол (каплиця Сенявських), нетрадиційно орієнтований пресбітеріумом на південь, має виразну ґотичну основу. Це дало підстави Я. Брилю стверджувати, що "вівтар з сакристією, випередивши на якийсь час будівництво нави та замку, є первісною замковою каплицею, коли житло власників Бережан було дерев'яним, оточеним земляними валами" [22].

Кілька авторів повторюють інформацію про формування замку протягом двох будівельних етапів, вважаючи першим етапом 1540-ті рр. Зокрема М. Мачішевський стверджує, що до XVII ст. кам'яною була лише південно-західна частина замку з південним муром (в якому розміщувалася в'їзна брама), напівкруглою баштою, південно-західним муром, західною п'ятикутною баштою та замковим костьолом, а решта замку була дерев'яною. Цей висновок він робить з того, що за архівними джерелами після смерті М. Сенявського 1569 р. замок успадкували його сини Єронім та Ян: південно-східна мурована частина замку дісталася Єроніму, а північно-західна дерев'яна — Яну [23]. Втім, цілком очевидно, що характеристики "мурований" та "дерев'яний" не могли відноситися до оборонної системи замку, як вважають деякі дослідники [24]. Сини М. Сенявського ділили не мури й башти, а забудову двору, де на той час існував мурований палац при в'їзній брамі з південного сходу та, очевидно, дерев'яні будівлі з протилежного боку. Через це того самого року Ян Сенявський змурував при північному оборонному мурі палац.

На нашу думку, будівництво в XVI ст. напівдерев'яного замку суперечить загальному контексту розвитку архітектури (активне поширення стилю Ренесанс) та фортифікації: вдосконалення засобів штурму фортець спричинило повсюдне використання бастей та башт-пунтоне — прототипів бастіонів, які в XVI ст. вже з'явилися в Італії і набули масового поширення на початку наступного XVII ст. У цей самий час у Кам'янці-Подільському внаслідок масштабної реконструкції замку постали дві потужні башти-пунтоне, надійно датовані 1542 та 1544 роками за збереженою в натурі інскрипцією та архівним описом [25]. Башти-пунтоне за дослідженнями авторки будували на Поділлі з кінця XV століття [26], а напівкруглі башти бастейового типу, аналогічні бережанським, з'явилися, як вважає Ю. Нельговський, у Язловецькому та Сидорівському замках на Поділлі в другій половині XVI ст. [27].

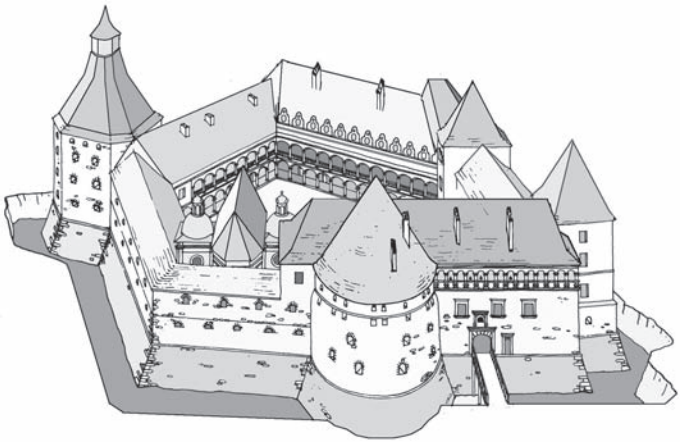
Аналізуючи архівні джерела 1570 р., в яких згадується "замок та пригородок", М. Бевз висловлює думку, що наявність "пригородку" (як здебільшого типового архаїчного сателіта замку) свідчить про існування попереднього укріплення — "города" — і зазначає, що ця назва має доволі глибоку хронологію [28]. Польський дослідник К. Кушьнєж пропонує свою версію розпланувальної структури Бережанського замку першого будівельного етапу [29], втім, на наш погляд, вона має надто мало спільного зі збереженим замком, щоби припускати можливість її цілковитого знищення (це доволі легко підтвердять або спростують археологічні дослідження).

У XVI ст. Бережанський замок згадували в числі найпотужніших і найбагатших магнатських резиденцій України. Ґрунтовна реконструкція замкових фортифікацій відбулася наприкінці XVII ст.: навколо мурованого замку було збудовано систему бастіонних укріплень староголландської системи. Внаслідок цього площа замку збільшилась майже в шість разів. Деякі дослідники датують ці роботи 1619–1626 рр., приписуючи розробку схеми фортифікацій Г.-Л. де Боплану [30]. Втім, це спростовує опис замку, зроблений 1672 р. Ульріхом фон Вердумом, з якого випливає, що під час відвідання ним Бережан роботи над бастіонними фортифікаціями ще тривали. "Замок збудований великим квадратом з кам'яних плит, — писав Вердум, — має три поверхи. На кожному поверсі багато гарних кімнат, на третьому ж навколо подвір'я йде ажурна галерея з гарними колонами, дуже добре виконана з сірого каменю. Пан коронний хорунжий наказав, крім того, ще більше прикрашати цей замок і ремонтувати. В одному з кутів замкового подвір'я стоїть гарна замкова каплиця. У ній є пречудові мармурові гробниці із статуями натуральної величини... Вся ця будівля, зокрема зовнішні мури замку, дуже міцна й товста, але з багатьма великими вікнами. Замок разом з просторим підзамчем оточує широкий рів і земляні вали у формі видовженого чотирикутника, закладені за теперішніми правилами. Над ними ще щоденно працюють" [31]. Завдяки неприступності Бережанського замку 1675 р. турецько-татарська армія під проводом Ібрагіма Шишмана, знищивши місто, на штурм замку не

наважилася. Наступного року Ібрагім Шайтан здобув усі наддністрянські замки, крім Бережан. Сейм 1676 р. висловив М. Сенявському подяку за те, що бережанська фортеця заступила дорогу кривавій навалі.

Розпланувальна і архітектурно-просторова структура Бережанського замку, його органічний зв'язок з природним оточенням, застосування архаїчних фортифікаційних прийомів та відсутність притаманної італійським ренесансовим фортецям регулярності свідчить про спадкоємний зв'язок фортифікаційної концепції замку з місцевими традиціями. Можливо, італійці брали участь у реконструкції первісного укріплення, яку дослідники, послуговуючись пам'ятною плитою з датуванням, визначили як перший етап. Подібні ототожнення перебудов давніх фортифікацій з будівництвом, що супроводжувалися пам'ятними написами, відомі й на інших замках, власники яких у такий спосіб намагалися всіляко прибільшити свій внесок у фортифікаційне будівництво.

Таким чином, М. Сенявський в 1540-ті роки лише реконструював і розбудував напівзруйнований первісний замок, застосувавши новий архітектурний стиль і прогресивну фортифікаційну концепцію (іл. 12). Якщо ж вважати замок Сенявського результатом першого будівельного етапу, тоді ґотичні елементи каплиці, подвійні бійниці п'ятикутної башти-пунтоне, пізніше перероблені на ренесансові вікна, та інші оборонні елементи не знаходять пояснення. Якщо ж результатом будівництва Сенявського вважати південно-східну частину замку з квадратною баштою та ґотичну частину костьолу, то треба визнати, що замку він не добудував, хоч і залишив помпезний пам'ятний напис, а ренесансовий етап є результатом робіт його спадкоємців. Відтак найвірогіднішою вва-



Іл. 12. Бережанський замок у другій половині XVII ст.
Реконструкція О. Пламеницької

жаємо версію щодо перебудови М. Сенявським попереднього середньовічного замку. З'ясування особливостей його архітектури залишається найцікавішим питанням для майбутніх дослідників.

1. Привілей короля Сигизмунда I місту Бережани 1530 року // Бережани. 1375 — 2000. Збірник статей та матеріалів. — Бережани, 2000. — С. 8.
2. "Ясновельможний пан Микола Сенявський, генерал-воєвода земель руських, гетьман польський, галицький, коломийський і т. ін. староста побудував цей замок з тесаного каменю власним коштом у славу всемилостивого Бога і для захисту вірних християн 1554 року". Оригінальний текст написано латинською мовою (Aftanazi R. Materiały do dziejów rezydencji. — T. VII A. Dawne województwo Ruskie: Ziemia Halicka i Lwowska. — Warszawa, 1990. — S.268), переклад — за О. Чоловським (Czołowski A. Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej. — Lwów, 1892. — S. 7).
3. *Maciszewski M.* Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej. Monografia historyczna. — Brody, 1910; *Бевз М.* Причинки до ранньосередньовічної історії Бережанського замку // Пам'ятки України: Історія та культура. — 2006. — № 1–2. — С. 46–51.
4. *Czołowski A., Janusz B.* Przeszłość i zabytki województwa Tarnopolskiego. — Tarnopol, 1926. — S. 60.
5. *Параційй В.* Бережанський замок // Бережани / Галицька брама. — 2002. — № 7–9. — С. 12.
6. *Раппопорт П.А.* Военное зодчество Западно-русских земель X — XIV вв. — Ленинград: Наука, 1967 — С. 30–71; *Maciszewski M.* Op. cit. — S. 27; Логвин Г.Н. Замок в Бережанах. Машинопис (30 стор.) 1959 р. в особистому архіві автора. — С. 7. (Праця не опублікована).
7. *Раппопорт П.А.* Волынские башни // Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. Том II. Крепостные сооружения Древней Руси / Материалы и исследования по археологии СССР. — № 31. — Москва, 1952. — С. 202–223.
8. *Параційй В.* Зовнішня лінія укріплень Бережанського замку XVII–XIII ст.: планіграфічна структура та західноєвропейські аналоги // Бережани 1375 — 2000. Збірник статей та матеріалів. — Бережани, 2000. — С. 32.
9. *Логвин Г.Н.* Вказ. праця. — С. 7.
10. *Czernecki J.* Brzeżany. Pamiątki i wspomnienia. Lwów, 1905. — S. 7; *Piotrowski J.* Podziemia kaplicy zamkowej w Brzeżanach // Wiadomości konserwatorskie, 1924. — S. 13, 17.
11. *Czołowski A., Janusz B.* Op. cit. — S. 60.
12. Нельговский Ю. А. Некоторые особенности замков Подольских земель Украины // Архитектурное наследство, Вып. 27. — Москва: Стройиздат, 1979. — С. 94.
13. *Maciszewski M.* Op. cit. — S. 16.
14. *Бевз М.* Вказ. праця. — С. 49.
15. *Параційй В.* Бережанський замок. — С. 12.
16. *Zarębska T.* Teoria urbanistyki włoskiej XV i XVI wieku. — Warszawa: PWN, 1971. — S. 107–111.
17. *Kowalczyk J.* Zamość. Citta ideale in Polonia. — Ossolineum — PAN, 1994. — S. 17–19.
18. *Guerquin B.* Zamek Jazłowiecki // Studia i materiały do teorii architektury i urbanistyki. — Warszawa: PWN, 1960. — S. 149.
19. Op. cit. — S. 136–146.
20. *Логвин Г.Н.* Вказ. праця. — С. 11.
21. *Maciszewski M.* Op. cit. — S. 33.
22. *Bryl J.* Kościół zamkowy w Brzeżanach i jego pomniki // Przegląd powszechny. — Kraków, 1896. — T. 52. — S. 377.
23. *Maciszewski M.* Op. cit. — S. 27.

24. *Нельговський Ю.А.* Вказ. праця. — С. 94; *Дослідження* Л. Горницької, М. Гайди (архів інституту "Укрзахідпроектреставрація", №№ Т-28-3, Т-28-9, Т-28-10.
25. *Пламеницька О.* Кам'янець-Подільський. — К.: Абрис, 2004. — С. 137–140.
26. *Пламеницкая О.* Замок в Сутковцах // Архитектурное наследство. — № 39. — Москва, 1992. — С. 148–155.
27. *Нельговский Ю.А.* Вказ. праця. — С. 91, 95.
28. *Бевз М.* Вказ. праця. — С. 47–48.
29. *Kuśnierz K.* Zarys rozwoju przestrzennego Brzeżan w XVI I XVII wieku // Teka Komisji Urbanistyki i Architektury. — T. XVII. — Warszawa, 1983. — S. 99–106.
30. *Дослідження Л.* Горницької, М. Гайди (див. прим. 24).
31. *Вердум Ульріх фон.* Щоденник подорожі, яку я здійснив через Королівство Польське... у роки 1670, 1671, 1672 // Жовтень. — № 10. — Львів, 1983. — С. 96–97.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ХРОНОЛОГИИ И ТИПОЛОГИИ БЕРЕЖАНСКОГО ЗАМКА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ГОРОДА

Ольга Пламеницкая

Аннотация. Статья посвящена проблеме строительной истории замка в г. Бережанах. Рассмотрены архитектурные и градостроительные особенности, которые позволяют считать работы, проведенные гетманом Николаем Сенявским в 1540-е гг., реконструкцией предшествующего замка. Она состояла в расширении средневекового укрепления и сооружении башни-пунтоне и двух бастей. Урбанистическая структура Бережан рассматривается как реализация ренессансной концепции "citta ideale", разработанной итальянским архитектором Пьетро Катанео в 1550-е годы.

Ключевые слова: фортификация, урбанистика, Ренессанс, citta ideale, Николай Сенявский, замок, бастея, пунтоне

SOME ASPECTS OF CHRONOLOGY AND TYPOLOGY OF THE BEREZHANY CASTLE IN THE CONTEXT OF FORMING A CITY'S URBAN SYSTEM

Olga Plamenytska

Annotation. The article is dedicated to the problem of building history of the castle in Berezhany. It views architectural and fortification particularities, which allow us to consider the works, conducted by hetman Mykola Sieniawski in 1540s as a reconstruction of the former castle. It consisted in expanding the medieval fortification and building a puntone-tower and two bastides. The urban structure of Berezhany is viewed as a realization of the Renaissance concept "citta ideale", developed by the Italian architect Pietro Cataneo in 1550s.

Keywords: fortification, urbanism, Renaissance, citta ideale, Mykola Sieniawski, castle, bastide, puntone.

УДК 728.1:719

Олена Сердюк

директор Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень Міністерства культури України

Проблеми функціональної адаптації цінних інтер'єрів пам'яток архітектури

Анотація. Розглядаються проблеми сучасного, утилітарного використання цінних інтер'єрів пам'яток, наведено визначення терміну "функціональна адаптація", форм та вимог до неї.

Ключові слова: пам'ятки житлової архітектури, історичні будівлі, функціональна адаптація, принципи доцільної адаптації.

Одним з першочергових завдань збереження пам'яток київської житлової архітектури другої половини XIX — початку XX ст. є продумане включення їх у сучасні суспільні процеси. Такою формою охорони є функціональна адаптація пам'ятки житлової архітектури, яка забезпечує збереження її архітектурно-мистецького образу, планувально-просторової структури, мистецьких якостей, що сприяє її відвідуванню та подальшому збереженню як об'єкта культурної спадщини, оскільки цей вид пам'яток і після втрати своєї первісної функції зберігає архітектурні та мистецькі якості [5].

На думку відомого українського пам'яткоохоронця Л. Прибєги, більш прийнятним для визначення дій, пов'язаних із сучасним утилітарним використанням об'єктів архітектурної спадщини, є застосування терміну "функціональна адаптація", оскільки термін "пристосування" недостатньо враховує історико-культурну значущість пам'яток, їхню цінність як документів історії і творів мистецтва [10].

Зауважимо, що й дотепер у пам'яткоохоронній науці існують різні визначення вимог щодо функціональної адаптації пам'яток. Зокрема, український дослідник цієї проблеми А. Лесик зазначає, що "...ступінь конструктивно-планувальних змін в будівлях, які пристосовуються, повинен враховувати передусім історико-архітектурну цінність пам'ятки архітектури" [7].

Так, Л. Прибєга оптимальним варіантом вважає використання пам'яток за призначенням, тобто таким, яке було передбачено при створенні їх, хоча у деяких випадках прийнятним може бути і використання пам'яток під культурно-освітні установи. Їхні мистецькі та історичні якості як своєрідних експонатів забезпечують виховну роль об'єктів культурної спадщини. З метою збереження подальшого існування пам'яток, вони повинні виконувати свої утилітарні функції — наголошує Л. Прибєга [10].

Російський дослідник культурної спадщини О. Швидковський розглядає використання пам'яток як головну умову збереження їх. Сучасне

використання, вважає він, слугуватиме інтенсифікації важливого виховного процесу — передавання від покоління до покоління морально-естетичних цінностей нації, які "цементують" її дух, зміцнюють патріотизм і любов до батьківщини. Дослідник наголошує на важливості участі історико-культурної спадщини в становленні, формуванні специфіки духовного складу, національного способу мислення, певного стереотипу поведінки. Він підкреслює особливості архітектури як мистецтва безперервної дії, що створює головне середовище "обитания" людей та інших мистецтв, просторову організацію життя, робить її роль у вихованні духовного складу нації дуже важливою: "... Потрібно пам'ятати про матеріальну цінність пам'яток, їхня ідеологічна вартість, що виражена в мистецьких формах, є більшою, ніж утилітарна, та постійно зростає... Пам'ятка архітектури цінна як свідок історії народу, його самобутності, цілісності, ці якості потрібно зберігати під час проведення робіт з пристосування..." [14]. Дослідник пропонує чітко розмежовувати автентичні архітектурні форми пам'яток на "ігри в старовину", котрі не повинні втручатися у сферу високої архітектурної культури, які автор порівнює з музичними пародіями та естрадними номерами.

Російський архітектор-реставратор А. Савин головною умовою вирішення проблем охорони та сучасного використання історико-культурної спадщини вважає забезпечення збереженості історико-архітектурних цінностей. А однією з ключових проблем в цьому зв'язку — забезпечення збереження міського ландшафту: рельєфу, історичної забудови, її колірних вирішень та благоустрою [13].

Розглядаючи історико-архітектурну спадщину в структурі сучасного міста, зокрема методологію проектування, російський дослідник Н. Гуляницький наголошує, що визначення сучасної функції для старовинних будівель на теперішній час є одним із складних завдань, вирішення яких залежить значною мірою від пристосування історичної забудови до функцій сучасного міста [2].

Російський фахівець з проблем містобудування Ю.Яралов вважає пам'ятки архітектури живими елементами міської структури: "... Тільки після визначення місця пам'ятки в середовищі, виявлення композиційних та візуальних зв'язків з його оточенням можна дати характеристику її абсолютної та відносної цінності...". На його думку, це один із підходів до класифікації пам'яток архітектури, що вирішує питання об'єктивного критерію оцінки містобудівної ситуації, в якій перебуває об'єкт, і цінності самої пам'ятки. Пам'ятки є повноцінними елементами міської структури та забудови, що пов'язують минуле з майбутнім, і такий зв'язок дає можливість місту не втратити національну своєрідність [15].

"... Важливо, щоб нове призначення будівлі не мало протиріч з її історичним призначенням і метою її пропаганди як пам'ятки архітектури" пише у своєму дослідженні відомий литовський пам'яткоохоронець І. Глемжа [1]. З метою збереження цінного історичного планування та

інтер'єрів потрібно, щоб функції сучасного використання їх співпадали з розташуванням приміщень і не спонукали перепланування та реконструкцію, спотворення пам'ятки — підкреслює він.

Грунтовно проблема використання пам'яток, надання їм нової функції опрацьована російським дослідником Ю. Ранінським, який пропонує п'ять вимог до відповідності функціональної адаптації будівель:

- перша — нова функція має узгоджуватись з архітектурними формами будівлі;
- друга — для інтер'єрів будівлі має бути підібрана нова функція, що передбачає технологічні або побутові процеси, які не зашкодять збереженню матеріальної структури пам'ятки (відпочинок, ночівля, організація вільного часу, харчування);
- третя — нове обладнання пам'ятки та режим його експлуатації мають бути безпечними;
- четверта — режим використання з відповідним відвідуванням об'єкту. В останньому випадку функція музею, виставкового та концертного залів, бібліотеки, на думку дослідника, є найоптимальнішою для нової функції пам'ятки — і, навпаки, навчальні приміщення, офіси, посольства ізолюють пам'ятки архітектури від суспільного життя і не забезпечують доступ до їхніх інтер'єрів;
- п'ята — між функцією та образно-мистецьким змістом пам'ятки архітектури не повинно виникати невідповідності, яка може зруйнувати естетичну цінність сприйняття пам'ятки, знизити її якості і сприйняття як історичної будівлі. Потрібно зберігати етичне ставлення до архітектурно-мистецьких форм пам'яток архітектури, до їхньої матеріальної структури [11].

Як наголошував Ю. Ранінський, збереження однієї пам'ятки або історичної ділянки міста передбачає не тільки її фізичне збереження, але й повноцінне виконання нею своїх містобудівних функцій, використання її як одного з головних засобів мистецької виразності історичного міста [12].

Отже, кожен об'єкт київської житлової архітектури, що має статус пам'ятки, потребує індивідуального підходу і відповідно прийняття нестандартних вирішень, детальної підготовки матеріалів, аналізу існуючого стану збереженості, визначення методів роботи щодо подальшої охорони та функціональної адаптації.

Слід зазначити, що розуміння та наукове вивчення матеріальної структури пам'яток київської житлової архітектури другої половини XIX — початку XX ст. можливі тільки через осмислення їхніх архітектурних форм, а також матеріальної та планувальної структур.

Середовище інтер'єру пам'яток житлової архітектури досліджуваної доби характеризує просторова організація, зумовлена функціональною приналежністю, планувальною структурою, параметрами приміщень, їхнім предметним наповненням. Визначальним в цьому середовищі є утилітарна функція, практичне призначення історичних будівель, органі-

зація їхнього внутрішнього простору, його архітектурно-мистецьке вирішення, що є відображенням естетичних вимог суспільства досліджуваної історичної доби. Таким чином, не можна не погодитись з Л. Прибєгою, що "... духовні цінності відповідали не тільки суто утилітарним, а й естетичним запитам, виконували духовну функцію і були матеріально втілені у формах просторової та архітектурно-пластичної організації інтер'єру" [9].

Як бачимо, розуміння критерію автентичності стосовно інтер'єру пам'яток київської житлової архітектури досліджуваної доби має передбачати оригінальність усіх цінних елементів, з яких він складається і які створюють історично зумовлений каркас інтер'єрного середовища, забезпечують стабільність його мистецьких та історичних якостей. Утилітарна функція пам'яток житлової архітектури не може визначати їхню автентичність, що змінюється з розвитком суспільства, зміною культурних і побутових вимог до середовища життєдіяльності людини. Однак нове утилітарно-функціональне використання цього типу пам'яток повинно відповідати їхньому історико-культурному змістові і не спотворювати образи житлових будівель, що вже склалися.

Від оцінки архітектурно-мистецьких форм, збереженості матеріальної структури та усвідомлення соціально-духовної функції пам'яток, значущості збереження їхнього образу залежить визначення відповідно нової утилітарної функції житлової будівлі. З метою отримання матеріалів про культурно-історичну та архітектурно-мистецьку цінність пам'ятки, оцінки ступеня збереженості цінних інтер'єрів об'єкту, прийняття рішень стосовно житлової будівлі аби визначити форми її подальшої охорони, реставрації та функціональної адаптації обов'язковим етапом проведення робіт на пам'ятках є здійснення комплексних наукових досліджень [3]. Автор цієї статі пропонує виділити такі основні фактори, що впливають на визначення спрямованості функціональної адаптації об'єктів:

- розміщення в структурі міської забудови (комплекс будівель, квартал, окремий будинок);
- архітектурно-мистецькі особливості об'єкта (об'єктів);
- технічний стан та особливості реставрації.

Головними факторами, які визначають методи роботи в цінних інтер'єрах пам'яток, автор пропонованої статті, виходячи з практичного досвіду, вважає:

- наявність збереженої планувальної структури пам'яток житлової архітектури з функціональним призначенням приміщень (кабінет, вітальня, їдальня, спальня тощо);
- характер архітектурно-мистецьких засобів естетичної організації приміщень (індивідуальний, типовий);
- наявність архівної (бібліографічної) інформації про особливості архітектурно-мистецького оздоблення інтер'єру;
- визначення методів роботи (консервація, реставрація, відновлення втрачених деталей, заміна конструктивних елементів тощо);

- визначення ступеня збереженості об'єкта та його інтер'єру;
- визначення предмету охорони об'єкта.

Важливим етапом здійснення робіт в інтер'єрах пам'яток житлової архітектури є належна експертна оцінка їх. В Україні дотепер відсутня методика здійснення комплексної експертної оцінки пам'яток. Процедура грошової оцінки пам'яток відбувається за методикою, затвердженою постановою Кабінету міністрів України від 26.09.2002 р. № 1447 "Про затвердження Методики грошової оцінки пам'яток", і передбачає визначення її вартості з урахуванням історичної, архітектурної, художньої, наукової та іншої цінності, що передбачає проведення відповідної експертизи [8]. У документі зазначено, що до здійснення експертизи визначення цінності та збереженості пам'яток залучаються спеціалісти. Затверджена методика не передбачає визначення цінності наявних збережених інтер'єрів пам'яток, а також визначення та застосування критеріїв їхньої оцінки.

На підставі власного досвіду роботи на об'єктах культурної спадщини автором статті опрацьовані і пропонуються критерії визначення історичної, архітектурної та художньої (мистецької) цінності збережених інтер'єрів пам'яток київської житлової архітектури другої половини XIX — початку XX ст.

Історична цінність визначається за такими критеріями:

- хронологічна глибина (дата створення інтер'єру пам'ятки). Для визначення історичної цінності цей критерій є домінуючим;
- місце інтер'єру пам'ятки в культурі (значення об'єкта для розвитку культури Києва досліджуваної доби);
- меморіальна цінність.

Архітектурна та художня (мистецька) цінність визначається за такими критеріями:

- належність інтер'єру пам'ятки до творчої спадщини певного автора. Необхідно враховувати наявність документального підтвердження (проектних креслеників, текстових матеріалів), значення творчості даного архітектора для Києва, а також його творчий внесок в розвиток архітектури України;
- раритетність інтер'єру пам'ятки. Визначається на основі відомостей про відсутність подібних об'єктів (унікальність об'єкта), наявність поодиноких подібних об'єктів, наявність незначної кількості подібних об'єктів, наявність значної кількості подібних об'єктів на час проведення оцінки;
- особливості архітектурно-мистецького вирішення інтер'єру пам'ятки.

Критерій включає стильову характеристику об'єкта: має об'єкт яскраво виражені ознаки певного архітектурного стилю, слабко виражені стильові ознаки чи не має їх зовсім, або ж має ознаки кількох архітектурних стилів. В останньому випадку необхідно звертати увагу на вдале, чи, навпаки, недоречне поєднання прийомів та засобів виразності різних стилів, характеристику об'ємно-просторового вирішення інтер'єру як

певного типу житлової будівлі; характеристику художнього (мистецького) вирішення інтер'єру та його елементів; характеристику інтер'єру за ступенем мистецької виразності; збереженість (автентичність) головних конструктивних та мистецьких елементів. Остання складова цього критерію передбачає характеристику стану збереженості матеріально-технічної структури інтер'єру; характеристику стану збереженості художнього (мистецького) вирішення інтер'єру та його елементів; характеристику історичних нашарувань та їхнього впливу на архітектурно-художні якості об'єкта; визначення ступеня втручань (консервація, реставрація, ремонт, пристосування), що призвели до втрат автентичності.

Наведені вище критерії визначення історичної, архітектурної та мистецької цінності збережених інтер'єрів пам'яток автором рекомендовано визначити як базові під час проведення комплексної експертної оцінки об'єктів (у тому числі грошової). Згадувані раніше дослідження фактично є науковим обґрунтуванням проектних рішень щодо реставрації та пристосування об'єктів і здійснюються у двох напрямках: історико-архівні й бібліографічні, а також натурні дослідження — історико-архітектурна інвентаризація пам'яток житлової архітектури.

Історико-архівні та бібліографічні дослідження проводяться з метою збирання, опрацювання, систематизації та вивчення письмових, ілюстративних матеріалів і документів, що містять відомості про пам'ятку, її опис та зображення. Ці матеріали дають можливість визначити коло історичних подій, внаслідок яких виникла та змінювалася пам'ятка, її архітектурно-мистецьку роль та історичне значення в традиційному міському середовищі [6]. Під час натурних досліджень пам'яток житлової архітектури необхідно зафіксувати всі цінні елементи архітектурно-мистецького вирішення об'єкта та його частин, виконати архітектурні обміри; визначити орієнтовне датування, місце та схему його розташування з умовною орієнтацією; історичну функціональну типологію та загальну планувально-просторову характеристику пам'ятки [3].

Виходячи з історико-культурної цінності пам'ятки, її стану, з метою охорони об'єктів культурної спадщини, їхніх інтер'єрів зокрема, автором статті виявлені та систематизовані такі принципи доцільної адаптації:

- відповідність інтер'єру пам'ятки новій функції;
- відповідність нової функції збереженій планувальній структурі об'єкта;
- забезпечення збереження інтер'єрів пам'ятки, елементів їхнього архітектурно-художнього опорядження;
- відповідність інтер'єру його первісному архітектурно-мистецькому образові, його узгодженість;
- доступність збережених інтер'єрів пам'ятки для огляду широкими колами громадськості.

Вирішення проблеми нового функціонального використання пам'ятки київської житлової архітектури другої половини XIX — початку XX ст., на думку автора, має базуватися на комплексній експертній оцінці

збереженості архітектурно-мистецьких форм, матеріальної структури та усвідомленні соціально-духовної функції історичного об'єкта, його образу, відповідно до якого пам'яткоохоронцями повинно бути рекомендовано визначення нової утилітарної функції житлової будівлі.

Автором встановлено, що в Києві існує декілька форм сучасного використання пам'яток житлової архітектури: перша — громадські установи (бібліотеки, музеї, театри); друга, менш вдала на думку автора, — функціональна адаптація їх під офісні приміщення. Натурними дослідженнями традиційної забудови Києва, здійсненої автором, виявлені приклади невдалого використання значущих цінних інтер'єрів пам'яток житлової архітектури. Це розміщення офісних установ, доступ до яких обмежений (особняки по вул. Великій Житомирській, 28, Банковій, 2, Воровського, 27, О. Гончара, 33, П. Орлика, 1/15). Негативними прикладами масового використання цінних інтер'єрів особняків у Києві є також розміщення в них дипломатичних представництв.

На підставі матеріалів досліджень запропоновано найбільш доцільні форми функціональної адаптації цінних інтер'єрів пам'яток київської житлової архітектури з подальшим збереженням їх, зокрема для прибуткових будинків:

- музеї-квартири в меморіальних квартирах видатних діячів, наприклад А. Бучми по вул. Володимирській, 8/12, Б. Гмирі по вул. Хрещатик, 15; збереження в якості музею дає можливість експонувати саму пам'ятку, її мистецько-естетичні якості стають частиною експозиції, наприклад Музей російського мистецтва у Києві;
- відтворення первісної функції історичних приміщень кафе, ресторанів, магазинів на перших поверхах будинків, наприклад по вул. Ярославів Вал, 1, Володимирській, 8/14, Володимирській, 39, Б. Хмельницького, 30 та інших.

Для особняків це — музеї, бібліотеки, навчальні заклади, офісні установи представницького характеру, інтер'єри яких використовуються таким чином, щоб забезпечити доступ для ознайомлення з пам'яткою.

Сучасний підхід до збереження пам'яток київської житлової архітектури висуває, як обов'язкову умову, вимогу надійного забезпечення подальшого існування будівель і визначення відповідних їхнім якостям форм функціональної адаптації. Жоден з проектів реставрації не повинен розроблятися без одночасного вивчення можливостей використання та створення відповідного проекту [4]. Проект пристосування, функціональної адаптації повинен бути невід'ємним від проекту реставрації пам'ятки. Всі проектні пропозиції щодо функціональної адаптації мають бути узгоджені з попередніми науковими дослідженнями та відповідними фахівцями: архітекторами, істориками, мистецтвознавцями.

У пам'яткоохоронній практиці України існує проблема розробки норм або рекомендацій щодо пристосування пам'яток для певних типів установ. На думку автора статті, з метою запобігання випадковості під час

функціональної адаптації інтер'єрів пам'яток потрібно виділити таку групу об'єктів, що підлягають пристосуванню з визначенням певних вимог: збереження планувальної структури, цінного архітектурно-мистецького оздоблення та доцільної функціональної адаптації.

У пам'ятках архітектури зі збереженими інтер'єрами увага повинна концентруватися на архітектурі інтер'єрів. Використання пам'яток архітектури, що мають в інтер'єрах твори мистецтва відповідної мистецької значущості, бажано використовувати як музейні приміщення або культурні установи з відповідною експозицією.

Загалом же, створення проекту реставрації повинно передбачати розробку окремого проекту пристосування функціональної адаптації цінних інтер'єрів житлових будівель досліджуваної доби, що має виявити та підкреслити всі їхні планувальні, конструктивні та архітектурно-мистецькі особливості. З метою створення відчуття "духу" доби, коли було створено інтер'єри пам'ятки, потрібно дотримуватись вимог проекту реставрації архітектури з використанням традиційної для стилю колірної гамми [4].

Функціональна адаптація пам'яток, включення їх до суспільного життя є важливою складовою охорони та реставрації об'єктів культурної спадщини. Створення вдалих проектів функціональної адаптації пам'яток житлової архітектури є важливою умовою забезпечення подальшого збереження їх і органічного включення до суспільного життя міста, їхньої соціалізації. Автор пропонує, щоб до складу робочих креслень проекту пристосування, функціональної адаптації входили, зокрема: креслення елементів декору із зазначенням матеріалів і технології виготовлення, розгортки фасадів та інтер'єрів із специфікацією видів робіт та паспортом пофарбувань, відомості з опоряджувальних робіт.

На думку автора цієї статті, головною умовою проведення робіт з реставрації та функціональної адаптації пам'ятки є обов'язкове визначення її подальшого використання зі збереженням цінних інтер'єрів. З метою розкриття естетичних та історичних цінностей збережених київських житлових інтер'єрів визначені умови його охорони та подальшого використання їх:

- розробці проектної документації з реставрації та функціональної адаптації об'єкту повинні передувати ґрунтовні, комплексні наукові дослідження — історико-архівні, архітектурні, інженерні та науково-технологічні;
- проектні вирішення щодо реставрації та функціональної адаптації цінних інтер'єрів пам'яток повинні передбачати якнайменше втручання та зміни, забезпечувати максимальне збереження матеріальних складових пам'яток в автентичному стані;
- збереження матеріальної структури пам'ятки та планувального вирішення її інтер'єрів, декоративно-мистецького оздоблення та елементів опорядження — ліпного декору, монументального живопису,

архітектурної кераміки, художнього металу; пластичного вирішення, що є невід'ємною частиною об'єкта;
- під час виконання робіт з реставрації та функціональної адаптації об'єкта слід застосовувати традиційні для пам'яток технології та матеріали;
- зміни функціонального призначення пам'ятки, її розпланування визначаються на підставі обґрунтованих проектних рішень.

Таким чином, головною умовою функціональної адаптації, створення відповідних умов для забезпечення охорони і використання пам'яток житлової архітектури другої половини XIX — початку XX ст. має бути забезпечення збереження об'єктів, їхньої матеріальної структури, архітектури та мистецьких якостей. Нова функція та адаптація пам'яток не повинні слугувати причиною руйнування житлової будівлі.

Такі заходи видаються можливими тільки за умови проведення історико-архітектурних інвентаризацій, розробки належної облікової документації із зазначенням цінних інтер'єрів пам'яток та наступним внесенням їх до Державного реєстру і укладенням з власником охоронних договорів. На цьому методологічному підґрунті базуються основні принципи визначення утилітарної функції пам'яток архітектури, напрацьовані реставраційною наукою. Враховуючи вищезазначені принципи, пам'яткоохоронці мають забезпечувати визначення нової функції київських пам'яток житлової архітектури другої половини XIX — початку XX ст. як об'єктів, пристосованих до нових соціальних умов.

1. *Глемжа И.* Совершенствование охраны архитектурного наследия в регионе Прибалтики и СССР, проблемы в Литовской ССР// Проблема охраны и современного использования памятников архитектуры. — Таллинн: "Валгус", 1987.
2. *Гуляницкий Н.Ф.* Историко-архитектурное наследие в структуре современного города // Методика и практика сохранения памятников архитектуры. — М.: Стройиздат, 1974. — С. 8–14.
3. Державні будівельні норми України: Реконструкція, ремонт, реставрація об'єктів невиробничої сфери: Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини // ДБН В.3.2-1 — 2004 (офіційне видання). — К.: Держбуд України, 2005.
4. *Заварова Е.* К вопросу о новых функциях памятников архитектуры // Методика и практика сохранения памятников архитектуры. — М., Стройиздат, 1974.
5. *Иконников А.* Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М.: Стройиздат, 1990. — С. 240–252.
6. Інструкція про порядок обліку, реєстрації, утримання і реставрації пам'ятників архітектури, що перебувають під державною охороною // Законодавство про пам'ятники історії та культури. — К.: Політвидав України, 1970. — С. 335–373.
7. *Лесик А.* Охрана и рациональное использование памятников архитектуры. — Львов: Вища шк., 1987. — С. 128.
8. Постанова Кабінету Міністрів України. Процедура проведення грошової оцінки памяток відбувається за методикою, затвердженою постановою Кабміну від 26.09.2002 р. № 1447.

9. *Прибєга Л.* Територіальні заходи охорони об'єктів культурної спадщини в системі історичних міст // Українська академія мистецтва. — 2007. — Вип. 14. — С. 193–200.
10. *Прибєга Л.* Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України: методичний аспект. — К.: Мистецтво, 2009. — С. 304.
11. *Ранинский Ю.* Основы сохранения памятников архитектуры в преемственном развитии ансамбля. — М., МАРХИ, 1979. — С. 90.
12. *Ранинский Ю.* Памятники архитектуры и градостроительства. — М.: Высш. шк., 1979. — С. 63.
13. *Савин А.* Некоторые специфические проблемы охраны и современного использования историко-культурного наследия в условиях крупнейших городов: На примере Москвы // Проблема охраны и современного использования памятников архитектуры. — Таллинн: "Валгус", 1987.
14. *Швидковский О.* Использование памятников как главное условие их сохранения // Проблема охраны и современного использования памятников архитектуры. — Таллин: "Валгус", 1987.
15. *Яралов Ю.* Памятники архитектуры — живые элементы структуры города // Теория и практика реставрационных работ. — М.: Стройиздат, 1972.

ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ ЦЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ ПАМЯТОК АРХИТЕКТУРЫ

Елена Сердюк

Аннотация. Рассматриваются проблемы современного, утилитарного использования ценных интерьеров памятников, дано определение термина "функциональная адаптация", ее форм и требований к ней.

Ключевые слова: памятники жилищной архитектуры, исторические объекты, функциональная адаптация, принцип целесообразной адаптации.

PROBLEMS OF FUNCTIONAL ADAPTATION OF VALUABLE INTERIORS IN THE MONUMENTS OF ARCHITECTURE

Olena Serdyuk

Annotation. This article reviews the problems of modern, utilitarian usage monuments interiors, using the term "functional adaptation", definition of forms and requirements.

Keywords: monuments of residential architecture, historical buildings, functional adaptation of monuments, reasonable principles of adaptation.

УДК 728.51(4) “18”

Тарас Ширяєв

старший викладач кафедри архітектурного проектування НАОМА

Містобудівні чинники у формуванні київських та західноєвропейських готелів XIX ст.

Анотація. У статті проаналізовані фактори, які впливали на формування містобудівної складової готелів підвищеного комфорту XIX ст., та досліджено особливості розвитку готельного господарства на прикладі міст Тулузи та Києва у другій половині XIX ст.

Ключові слова: містобудування, місто, інфраструктура, урбанізація, забудова, вокзал, ділянка, готель підвищеного комфорту.

Початок XIX ст. став переломним у багатьох сферах суспільного життя. “Ера використання пари” змінила не тільки структуру промислового виробництва та ввела до обігу слова “паровоз” і “залізниця”, а й безпосередньо втрутилася в усталену містобудівну ситуацію. Перехід від мануфактурного до фабричного виробництва, революція в транспортній сфері повністю трансформували міграційну ситуацію у країнах Європи та внесли значні зміни до соціальної структури суспільства. Збільшення видобутку корисних копалин, будівництво нових заводів та фабрик, удосконалення міської інфраструктури призвело до посиленого припливу нової робочої сили з сільських районів та інтенсивного розростання європейських міст (див. табл.), як за кількістю мешканців (відсоток міського населення зріс до 35%), так і за площею забудови.

Збільшення кількості населення у великих містах Західної Європи та Північної Америки упродовж XIX ст. (тис. меш.)

Місто	1800 р.	1850 р.	1900 р.
Лондон	865	2363	4536
Париж	547	1053	2714
Берлін	172	419	1890
Нью-Йорк	79	696	3437
Чикаго	—	30	1699

Міграція населення набула настільки великих розмірів, що почали зростати не лише старі міста, а й утворюватися зовсім нові, котрі виникали довкола щойно побудованих містоутворюючих підприємств (так звані промислові містечка та міста-супутники). Стрімкий процес урбанізації: нові житлові й промислові райони, затісні історичні центри, завузькі вулиці — все це потребувало негайного комплексного вирішення

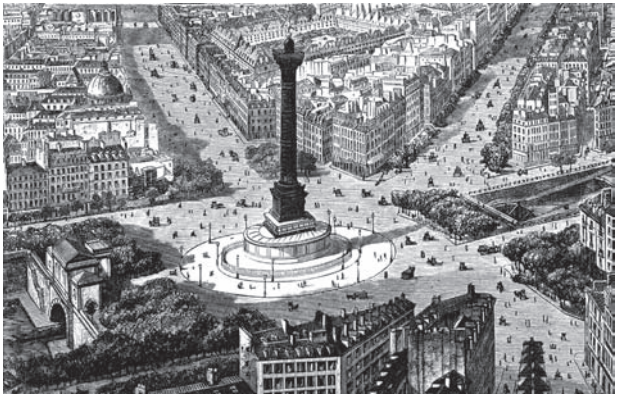
та прийняття сучаснішої концепції розвитку історично сформованих західноєвропейських міст, що поступово призвело до перегляду усталеної містобудівної ситуації.

Кінець XVIII — перша половина XIX ст. позначилися трансформаційними змінами в побудові міських ансамблів. Їхньою головною особливістю стала організація великих міських просторів, де б гармонійно поєднувалися навколишня забудова та озеленення (парки, сквери). У Західній Європі частіше прокладалися вулиці, значні площі яких було відведено під озеленення та місця для прогулянок і відпочинку (бульвари, авеню, облагороджені набережні). Міська забудова стає більш упорядкованою та регулярною, в основі її композиційної побудови закладено класичний просторовий ритм.

На відміну від замкнутих парадних площ XVII ст., майдани набувають відкритішого характеру, отримуючи додаткове просторове поєднання з прилеглими вулицями, проспектами, набережними. Неодмінним атрибутом нових площ стає благоустрій території: озеленення, наявність зон відпочинку та об'єктів монументального мистецтва (пам'ятники, обеліски, тріумфальні арки, фонтани тощо) (іл. 1).

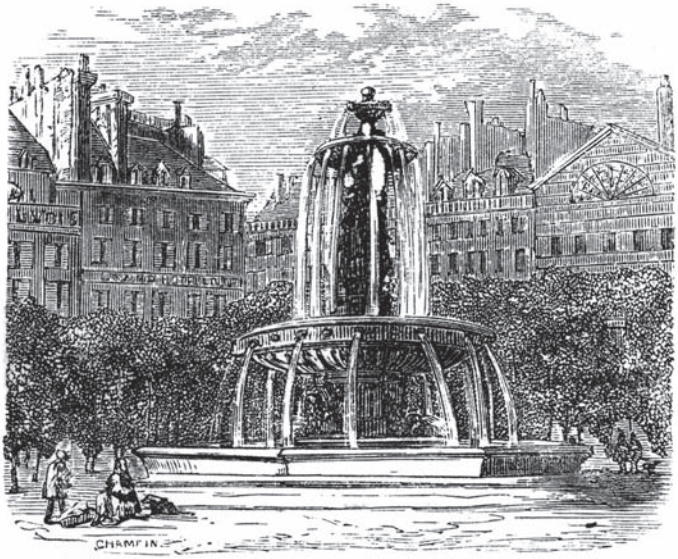
а

Більше уваги починає приділятися пам'яткам культурної спадщини: соборам та церквам, музеям, палацам, видатним історичним будинкам, які стають "центрами тяжіння" в новостворених міських ансамблях. Довкола них і формується містобудівна кон-



б

Іл. 1. Париж.
Середина XIX ст.:
а — площа Премоги;
б — площа Бастилії



Іл. 2. Париж. Фонтан на площі Рішельє. *Середина XIX ст.*

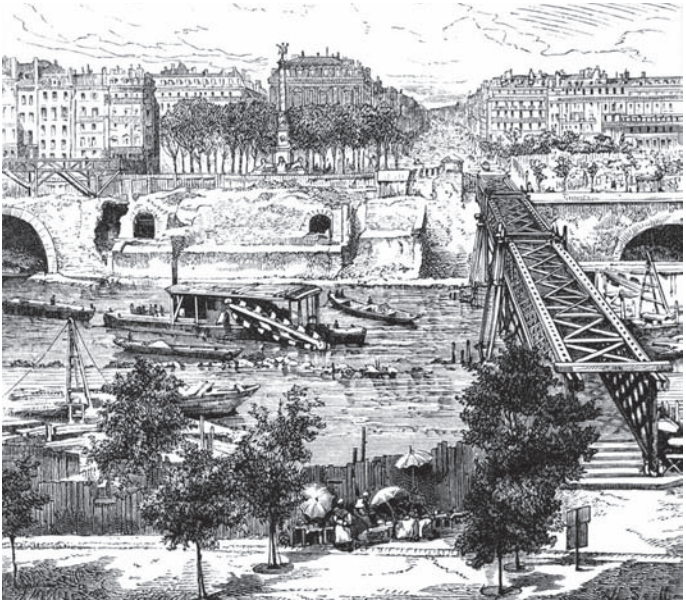
цепція розвитку історичних районів західноєвропейських міст, а також створюється нове, сучасніше обличчя міст.

Активна урбанізація спонукає до радикальнішого втручання в усталену містобудівну ситуацію. У багатьох містах Західної Європи для поліпшення міжміського сполучення прокладаються нові вулиці та бульвари на місці старих укріплень, облаштовуються парадні набережні, будуються нові площі, руйнується стара забудова, що перешкоджала втіленню цих планів.

Головним поштовхом до перегляду містобудівної концепції стала розпочата за програмою Комісії художників (1794 р.) велика реконструкція Парижа, що тривала майже все XIX століття (іл. 2–4).

“Прежде всего начались работы по благоустройству и обводнению города... Почти одновременно было предписано создание нескольких десятков городских фонтанов, с постоянно текущей водой, распределенных по территории города. Берега Сены были укреплены и построены новые набережные и мосты. В Париже стали проводить канализационные стоки, устраивать тротуары и прочее.

Но особое внимание уделялось в этот период пробивке новых улиц, часть которых была намечена еще в Плане Комиссии художников. В 1802 г. начали прокладку улиц Риволи, Кастильоне, Мондови, Пирамид и пр. ... В 1808 году планировочные работы развернулись на левом берегу” [1].



Іл. 3. Париж. Будівництво набережної Сени
та мосту Міняйл. *1858–1859*

Подібних змін зазнавали й інші міста Франції (Нансі, Бордо, Мец, Марсель, Страсбург, Тулуза) та Європи (Рим, Единбург, Лондон, Берлін та інші), котрі поступово набували нового трансформаційного наповнення, де середньовічна забудова тісно переплелася з урбаністичною міською інфраструктурою, а старі квартали більш-менш гармонійно узгоджувалися із тогочасним трактуванням міських ансамблів.

Київ, не зважаючи на свій доволі поважний вік, не мав стільки історичних містобудівних нашарувань, як інші старовинні міста Західної Європи. Двічі зруйнований і пограбований монголо-татарами в 1240 і 1416 роках та кримським ханом Менглі-Гіреєм у 1482 році, він постійно перебував під чиїмось протекторатом: Золотої Орди (з 1240 р.), Великого князівства Литовського (з 1362 р.), Польщі (з 1569 р.), Російської імперії (з 1654 р.). Місто майже не розвивалося. Водночас, не зважаючи на великі руйнування та зменшення населення, життя у ньому продовжувалося на Подолі, який став новим торгово-адміністративним центром міста.

На початку XVIII ст. Київ був провінційним містом з населенням 12 тис. мешканців (у XI ст. мешканців було близько 60 тис.), в якому з архітектурних та містобудівних надбань можна виділити лише відновлення та перебудову упродовж XVII–XVIII ст. соборів і церков, котрі були закладені ще в X–XII ст., поступову забудову Подолу, а також початок

Іл. 4. Прокладання нових вулиць Парижа у другій половині XIX ст.

будівництва Київської фортеці, яка завдяки своїм постійним добудовам відіграла важливу роль в містобудівному розвитку.

Ймовірно, така ситуація склалася тому, що місто не було єдиним територіальним комплексом, а складалося з трьох, доволі автономних частин: Подолу, Печерська та Верхнього міста. Кожна частина мала

власну адміністрацію та центри впливу (Поділ — магістрат на правах самоврядування, Печерськ — адміністрацію генерал-губернатора та Києво-Печерський монастир, Верхнє місто — Софійський та Михайлівський монастирі і частково командування частин російського гарнізону). Єдиного історично збереженого центру, як у містах Західної Європи, у Києві не було, його роль відігравали монастирі й вищезгадані адміністративні будівлі, довкола яких і вирувало міське життя.

Переломний момент для міста настав наприкінці XVIII ст., коли скасували намісництво і Київ став губернським містом нової Київської губернії, а з Дубно був переведений контрактовий ярмарок. Пожвавлення торгівлі нарешті "розворушило" місто та ще більше закріпило за Подолом домінуючу роль в містобудівному плані (тут розташовувалися до $^2/_3$ усіх київських будинків). Але велика пожежа 1811 року знищила на Подолі майже всі будинки, а за новим проектом планування й забудови від 1812 року (арх. В.І. Гесте), цей район замість нерегулярної, радіальної системи вулиць отримав чітке прямокутне зонування території. Аналогічні структурно-трансформаційні зміни відбулися в 1837 році відповідно до нового генерального плану міста (арх. В.І. Беретті) і в інших центральних частинах Києва.

Взагалі, середина XIX ст. стала для Києва знаковою в містобудівному аспекті. Черговий етап будівництва Нової Печерської фортеці вніс великі зміни до усталеної ситуації: для влаштування широкої еспланади та фортифікаційних споруд було заплановано знести багато житлових будинків на Печерську, аж до самої вулиці Московської, та переселити мешканців на "пустопорожние земли" вулиць Хрещатика й Великої Васильківської.

Такий перебіг подій спонукав до створення єдиного центру, який би об'єднав у собі функції адміністративного, торгового, культурного і світського життя цілого міста.

У 1837 році архітектор В.І. Беретті запропонував, нарешті, за новим генпланом з'єднати всі три частини Києва (Печерськ, Поділ та Верхнє місто) в єдине ціле. Центром цього інтеграційного процесу було обрано Хрещатик та прилеглі до нього території: Бібіковський бульвар, вулиці Велика Васильківська, Інститутська, Фундуклеївська та інші.

Об'єднання відбувалося доволі повільно, упродовж 30 років (1840–1870). Таким чином, наприкінці 70-х років Хрещатик став головною вулицею міста. Заклади торгівлі й обслуговування, які були розраховані на прийом багатої та поважної публіки, стрімко відреагували на зміну містобудівних пріоритетів, перемістивши увесь свій бізнес саме на Хрещатик.

Вдале розташування, як запорука процвітання об'єктів готельного господарства, безпосередньо відбивалося на конкурентоздатності закладу. Особливо це спостерігалося в часи стрімкого розвитку транспортного сполучення, зокрема залізничного, що у декілька разів збільшило притік заможних туристів та бізнесменів і призвело до кризових явищ у питанні

їхнього розселення. Вирішення цієї проблеми потребувало будівництва нових готелів підвищеного комфорту, котрі за своєю архітектурно-планувальною структурою спиралися б на зовсім інші реалії в містобудівному аспекті, ніж ті готелі, що будувалися досі.

Прокладання нових вулиць та бульварів, будівництво парадних площ, театрів, музеїв, поява зовсім нового для міста типу споруди — залізничного вокзалу, швидко вирішили цю проблему. Тяжіння до різноманітних "акцентних" міських споруд та районів дало змогу рівномірніше розташовувати готелі на мапі, а також призвело до перших спроб структурної диференціації готелів за їхнім призначенням.

Великі міста Європи упродовж XIX ст. помітно зросли, як за площею забудови, так і за чисельністю населення. На 1900 р. у Парижі нараховувалося 2714068 мешканців, Лондоні — 4536072, Відні — 1769137, Берліні — 1890224, Ліверпулі — 715620, Гамбурзі — 706120, Амстердамі — 510900, Мюнхені — близько 500000 мешканців. Київ налічував 260000 мешканців, вважався середнім за розмірами провінційним містом, що, безумовно, вплинуло на його міську інфраструктуру, урбаністичний, транспортний та промисловий розвиток. Тому порівнювати Київ з цими містами було б досить некоректно. Скажімо, в Лондоні на той час діяло 15 вокзалів, у Берліні окрім 5 тупикових вокзалів було ще й 10 транзитних, розташованих на лінії Stadtbahn (спеціально побудованій гілці, що проходила через центр міста); а Париж у 1900 році мав понад 250 готелів.

Саме тому, для детальнішого містобудівного аналізу автором було обрано французьке місто Тулуза, яке за своєю міською інфраструктурою, демографічним зростанням упродовж XIX ст., а також географічним і геополітичним місцем на мапі Франції нагадувало Київ в аналогічний часовий проміжок.

Наприкінці XIX ст. у Тулузі нараховувалося 22 готелі підвищеного комфорту, 8 з них належали до класу "de premier ordre" (першокласний). Усі вони розташовувалися доволі компактно, на візуальній вісі, що поєднувала вокзал і міст pont Neuf (Новий міст). Більшість цих закладів — 14 (67% від загальної кількості) — знаходилися в історичній частині міста (межа старого міста проходила по лінії бульварів Armand Duportal, Lascrosses, d'Arcole, de Strasbourg, Lazare Carnot та алей Alph Peyrat і Saint Michel), підтверджуючи тезу: "Готелі для обслуговування поважної публіки тяжіють до історично сформованих центрів міст".

Аналізуючи систему розосередження готелів на мапі міста, необхідно звернути увагу на уявний центр — площу Capitole. Довкола нього у радіусі 600 метрів налічувалося 16 готелів (75%), але схема їхнього розташування не вказує на те, що саме place Capitole була міським "готельним осередком". Композиційно вони виглядали радше самостійними об'єктами, ніж супутниками, що тяжіють до єдиного центру.

Таке становище можна пояснити тим, що окрім зазначених об'єктів на площі Capitole, існувала ще одна група з трьох готелів, що містилися на площі Lafaette, сформувавши альтернативну зону впливу.

Наступним центром тяжіння став вокзал, відкритий у 1856 р. (він, як, до речі, й київський, належав до транзитного типу). Узагалі міські вокзали суттєво вплинули на переформатування європейського готельного господарства. Боротьба за клієнта розпочиналася й закінчувалася саме на міських вокзалах: комісіонери, які активно рекламували заклади серед щойно прибулих, фірмові готельні омнібуси, що доставляли постояльців до готелю і відвозили їх назад до потягів, рекламні акції, які постійно проводили готелі для збільшення кількості відвідувачів. Таке "бурхливе" життя, що вирувало довкола вокзалів робило їх центром уваги в маркетинговій політиці підприємств готельного господарства.

Тому, починаючи з середини XIX ст., привокзальні площі та вулиці почали розглядатися як одне з найперспективніших місць для розташування готелів підвищеного комфорту, хоча парова залізниця була не найтихішим і не найохайнішим сусідом. Біля вокзалів будували й готелі вищого розряду, наприклад "Continental", "Central Hotel" та "Excelsior" у Берліні. До речі, готель "Excelsior" мав навіть власний 100-метровий тунель з п'ятьма магазинами, який з'єднував його з вокзалом Anhalter таким чином, щоб поважні клієнти могли потрапити до готелю не виходячи на вулицю (іл. 5).

У Тулузі привокзальних готелів було три ("Terminus", "Phoenica" та "Chaubard"), а ще один знаходився на відстані 300 метрів від нього ("le President"). Рекламні оголошення цих закладів саме близькість до залізничного вокзалу подавали як головну перевагу над конкурентами. Таким чином, можна говорити про існування групи готелів, що сформувалися за принципом тяжіння до певного знакового міського закладу. А отже, маємо перші ознаки структурної диференціації готелів за їхнім призначенням.

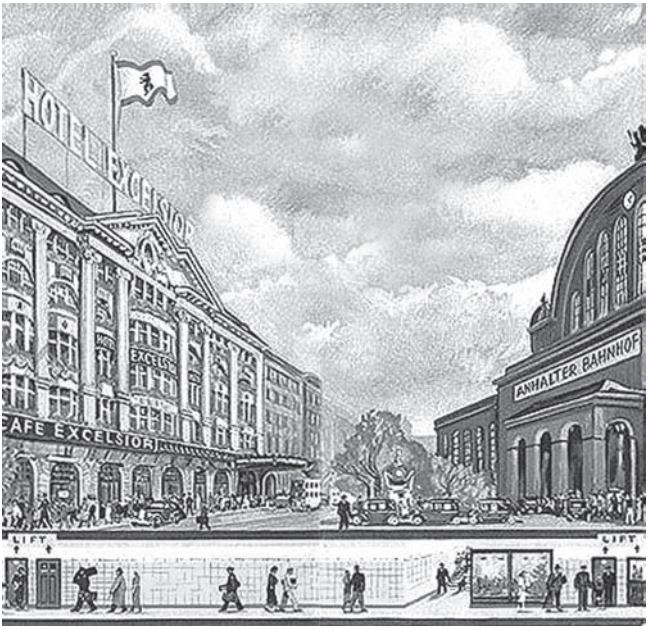
Ще одне підтвердження цьому — доволі ґрунтовне зонування міських кварталів за їхнім функціональним спрямуванням. Кожен привабливий для туризму чи бізнесу район Тулузи мав один або декілька готелів, діяльність яких обумовлювалася саме його специфікою:

1. Площа Capitole — історичний та адміністративний центр міста, міська ратуша, театр Grand Opera, кафе, магазини — 5 готелів ("Souville", "Grand Hotel Opera", "Domergue", "de Paris" та "le Grand Balcon").

2. Вулиця d'Alsace Lorraine — тулузький "Хрещатик" — розкішні магазини, великі й красиві будинки, церква Saint Jerome (XVII ст.), музей образотворчого мистецтва — 2 готелі ("Grand Hotel Tivollier" та "Grand Hotel de la Post").

3. Площа Lafaette — наявність великих кафе (Grand Café de Comedy та інших), театру "Variette" та казино "Musical", площа відпочинку, прогулянок і розваг — 2 готелі ("Hotel d'Europe" та "Grand Hotel Capoul") (іл. 6).

4. Алея Lafaette — логічне продовження одноіменної площі Лафаєтт, "Єлисейські поля" Тулузи, бульвар засаджений чотирма рядами платанів, вулиця міських променадів з казино і театром оперети — 2 готелі ("Saracon" і "Citiz").



а

б

Іл. 5. Привокзальні готелі Берліна:

а – «Excelsior» з тунелем до вокзалу Anhalter; *б* – «Central».
Друга половина XIX ст.

Іл. 6. «Grand Hotel Capoul» та «Grand Cafe» на площі Лафаєтт. Тулуза

5. Квартал Saint Sernine — квартал історичних сакральних споруд Тулузи: базиліка Saint Sernin (XI ст.), церкви Taur (XIV ст.), Saint Pierre (XI ст.) і Saint Sernin, а також музей Saint Raymond (готель "Carcassonne").

6. Квартал Bourse — торговельний квартал, Біржа, вулиці великої та дрібної торгівлі, набережні Гаронни "de Tounis" і "de Brienne", найстаріший міст "Neuf" (XVI ст.), базиліка "Notre-Dame de la Daurade", палац "d'Assezat" (XIV ст.) — 3 готелі ("Rech", "de Quatre Saisons" та "Garonne").

Наявність у європейських містах різнопланових зон впливу, кожна з яких мала "свої" готелі, засвідчує, наскільки ретельно формувалася мережа розташування готелів.

Зростання галузевої конкуренції вимагало пошуку нових гнучкіших підходів у виборі ділянки для будівництва. Особливо це стосувалося чотиризіркових готелів, які у фінансовому плані не могли змагатися з солідними конкурентами на ринку готельних послуг, які й посідали, в першу чергу, особливо привабливі місця.

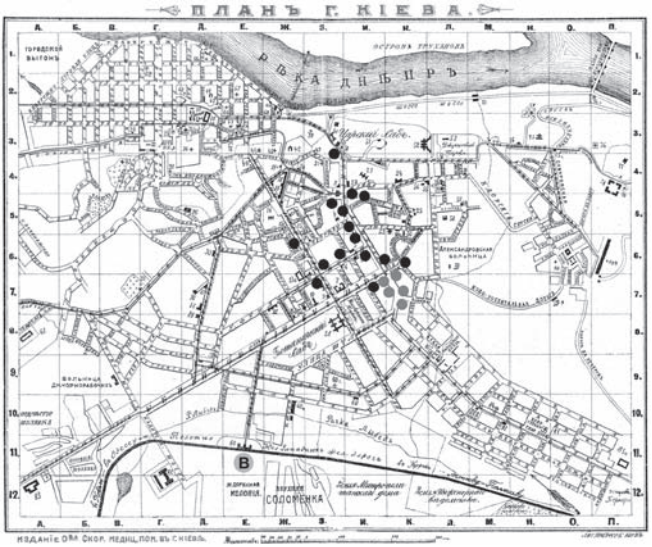
Подібне становище спонукало до ефективнішого використання готелями території міста та їхню взаємодію між собою, що призводило до якісного структурного розвитку сталої містобудівної складової готельного господарства міст Західної Європи.

Друга половина XIX ст. у житті готельного господарства Києва характеризується появою цілої низки готелів підвищеного комфорту. Особливо цей процес прискорився з появою у місті залізниці в 1870 році, коли Київ отримав ще один транспортний коридор для сполучення між містами Російської імперії. Робота залізниці, на відміну від гужового та річкового транспорту, не залежала від сезонних змін, коли природні умови помітно впливали на кількісні показники прибуваючих до міста людей і вантажів.

Та й в економічному плані вона була набагато ефективніша за попередників. Наприклад, собівартість переміщення вантажів залізницею була в 6–10 разів дешевшою від гужової. Таким чином, новий вид транспортного сполучення став гарантом надійнішого, “комфортного” та рівномірного показника доставки до Києва туристів і бізнесменів з Росії та з-за кордону. Все це стимулювало будівництво готелів, котрі могли б задовольнити вибагливу публіку, забезпечивши їй належні комфортні умови.

Наприкінці XIX ст. у Києві світське, торгове і культурне життя вирувало, по суті, тільки на Хрещатику, що не могло не позначитися на концентрації саме тут готелів підвищеного комфорту. На відміну від міст Західної Європи, де першокласні готелі розміщувалися більш-менш рівномірно у межах центральних районів, групуючись довкола якихось значних міських будівель, у Києві вони зосереджувалися переважно лише на Хрещатику та зоні його впливу, який, так би мовити, зробив їх своїми “заручниками” (з п’яти першокласних готелів міста — чотири були саме на Хрещатику).

У 1900 році з 19 київських готелів підвищеного комфорту безпосередньо на Хрещатику розташовувалося 6 (32% від загальної кількості), а ще 6 готелів — на відстані 30–50 метрів від нього, що підтверджує доволі високу щільність співіснування цих закладів (64%) на одній вулиці. Вважаємо за доцільне зауважити, що ще 3 готелі знаходилися на відстані



Іл. 7. План Києва. *1911.*

● – готелі підвищеного комфорту; ● – заклади «єврейського готельного комплексу»; В – міський залізничний вокзал

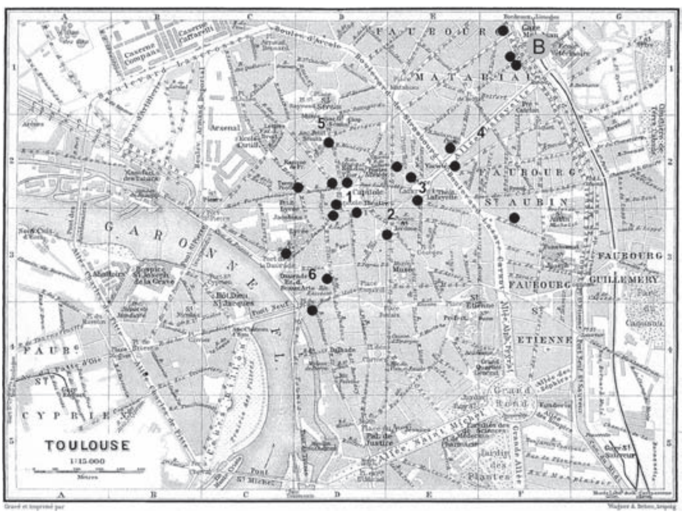
150 метрів (дві хвилини ходу) від Хрещатика — таким чином загальний відсоток зростає до 80% (іл. 7).

Отже, 80% готелів підвищеного комфорту розташовувалося на Хрещатику чи поблизу нього. Для порівняння: довкола вулиці d'Alsace Lorraine (тулузького "Хрещатика"), з урахуванням 150-метрової зони впливу, їх нараховувалося 5 (23%), в районі найбільшого скупчення готелів підвищеного комфорту (довкола площі Capitole) таких було лише 7 (31% від загальної кількості) (іл. 8).

Наявну щільність готелів Хрещатик компенсував своєю протяжністю — 1300 метрів. Це дозволяло розмістити їх досить рівномірно по всій його довжині, уникаючи єдиної зони скупчення (що має місце на Place Capitole в Тулузі).

Зважаючи на велику кількість готелів на Хрещатику і довкола нього, можна стверджувати: саме ця вулиця була містоутворюючою для готельного господарства Києва, а її вплив поширювався й на прилеглі території, іноді в доволі дивних проявах.

Вулиця Ніколаєвська (нині Городецького), яка прилягала до Хрещатика і на якій розташовувався найкращий готель міста "Континенталь", близько десяти років не користувалася увагою публіки: "Движения на ней совершенно не было, ни конного, ни пешего. Магазины большей частью пустовали, частью сидели без покупателей и для привлечения внимания городской публики к этой пустынной и украшенной домами последней



Іл. 8. План Тулузи. *1914.*

● – готелі підвищеного комфорту; B – міський залізничний вокзал; цифрами позначені центральні квартали міста

архитектуры улице приходилось нанимать музыку, которая и играла там целыми днями” [2].

Незважаючи на активну рекламну політику готелю, така ситуація негативно відбивалася на фінансовому стані закладу, який упродовж цього часу не давав прибутку. Становище виправилося до 1905 року, коли вулиця нарешті набула статусу елітної, а прибутки готелю “Континенталь” (іл. 9) поступово досягли 100000 карбованців на рік.

Іл. 9. Київ. Готель «Континенталь». *1905*

Подібне трапилося з іще однією вулицею по сусідству з Хрещатиком. Наприкінці XIX ст. домовласники Козьєболотної вулиці (нині провулок Шевченка), звернулися до міської влади з проханням перейменувати її на Хрещатицький провулок, вважаючи, що така назва не повинна бути біля Хрещатика і Думи, але головне — “назва ця особливо шкідливо відбивається на готелях та мебльованих кімнатах”, зменшуючи прибутки домовласників [2].

Розрахунок їхній був доволі простий: якщо поміняти назву на милозвучнішу, а до того ж згадати у ній Хрещатик, то рентабельність бізнесу зросте мінімум удвічі та кардинально змінить соціальну важливість вулиці у структурі міста.

Отже, можемо підсумувати, що на досліджуваний часовий проміжок Хрещатик набув беззаперечного найвищого статусу в уявленні киян та представників місцевого бізнесу як єдиного, безальтернативного центру міста. Домовласникам сусідніх вулиць доводилося докладати великих зусиль, щоб добитися прихильності киян у сприйнятті нових містобудівних реалій.

Наступним “проблемним” питанням для міського готельного господарства стало будівництво у 1870 році київського залізничного вокзалу. У зв’язку з топографічною своєрідністю Києва розмістити вокзал у найбільш наближеному до центру місці ніяк не вдавалося. Були пропозиції побудувати його в районі нинішнього Фізкультурного провулку (там пізніше була товарна станція), але “по причине топкости местности” від цієї ідеї відмовилися.

На відміну від європейських країн, де привокзальні квартали забудовувалися будинками “показової” архітектури та готелями підвищеного комфорту, київський район “Новое строение” мав серед киян негарну репутацію. Тому з підприємств готельного господарства тут розташовувалися лише мебльовані кімнати та готелі нижчої цінової категорії

Іл. 10. Київ. Готель “Оріон”. *30-ті роки XX ст.*

(“Петербурзька”, “Нова Росія”, “Михайлівська” тощо). Подібна ситуація створювала великі незручності для транзитних пасажирів, які на короткий час потребували комфортних номерів. Подібних вимог вокзал задовольнити не міг: “Киевский вокзал, как по величине, так и по внешнему виду, далеко уступает Одесскому и Казанскому: он тесен, недостаточно удобен и вообще не отвечает многим потребностям пассажирского движения” [3]. Це означало, що для такого відпочинку клієнт мав подолати два кілометри не дуже гарними київськими дорогами до Хрещатика, щоб потрапити до більш-менш пристойного готелю.

На 1900 рік найближчий до залізничного вокзалу готель другого класу (4* за новітньою термінологією) “Марсель” знаходився на відстані 2,25 км, а першокласний (5*) на відстані 2,73 км (“Бель-В’ю”, Хрещатик № 38). Для порівняння: у Тулузі два готелі розташовувалися на відстані 50 метрів, а інші два — 150 м і 300 м.

Взагалі проблема існування альтернативних центрів тяжіння для підприємств готельного господарства Києва стояла дуже гостро. Єдиною вулицею, яка б могла конкурувати з Хрещатиком за кількістю готелів підвищеного комфорту, була Фундуклеївська — тут їх було шість. За своєю функціональною спрямованістю Фундуклеївська могла б вважатися театральною вулицею Києва, адже довкола двох її театрів (Міського та Бергоньє) і групувалися всі ці готелі. Біля Міського театру їх було три (“Франсуа”, “Ермітаж” та “Північна”), а ще три поблизу театру Бергоньє (“Гладинюка”, “Ліон” та “Італія”). Готель “Ліон” взагалі займав другий поверх театру Бергоньє, а сам Огюст Бергоньє у 70-ті роки XIX ст. удвох із Каном утримували готель “Італія”. У київських путівниках вони фігу-

Іл. 11. Київ. Готель “Лувр”. *30-ті роки XX ст.*

рували як театральні, тобто ті, в яких зупинялися театральні трупи, що приїздили до Києва на гастролі.

Можемо виділити ще одну цікаву категорію київських готелів. Вони орієнтувалися виключно на національні особливості своїх клієнтів. “Любимыми еврейскими гостиницами являются: “Орион”, “Лувр”, “Дагмарь”, “Империал” и “Марсель” [4]. У першу чергу ця спрямованість виявлялася у специфіці страв, що їх готували в ресторанах при цих закладах, а також у певних нюансах обслуговування клієнтів (іл. 10, 11).

Ці готелі розташовувалися доволі компактною групою на початку вулиці Великої Васильківської та Бібіковського бульвару і утворювали так званий “єврейський готельний комплекс”, який обслуговував переважно євреїв, що прибували до міста. Можливо й не випадково, що саме в цьому районі у 1897 році, за проектом Г. Шлейфера, Лазар Бродський побудував на вулиці Малій Васильківський велику хоральну синагогу.

Таким чином, у процесі формування містобудівної складової готельного господарства Києва другої половини XIX ст., можемо виявити кілька структурних особливостей, котрі суттєво вплинули на розвиток київських готелів підвищеного комфорту та вирізняли їх з-поміж інших подібних закладів західноєвропейських міст.

По-перше, “психологічна” залежність готелів від головної вулиці Києва, що значно звужувало можливості туристичного розвитку інших районів міста, а також негативно відбивалося на формуванні рівномірної мережі розташування готелів підвищеного комфорту на мапі на відміну від європейських міст, де принцип “роззосередження” був головним у системі конкурентного “виживання” готелів.

По-друге, доволі складна топографічна ситуація та недосконалість (поганий стан) транспортних шляхів у місті робили проблемним спо-

лучення між його районами (особливо в негоду), що призводило до ще більшого домінування Хрещатика та ігнорування з боку власників готелів підвищеного комфорту таких значних містобудівних надбань Києва, як Києво-Печерська Лавра, Михайлівський Золотоверхий монастир, парк розваг "Шато де Фльор", Приміщення міських служб тощо, навколо яких на 1900 рік не було побудовано жодного комфортного готелю.

По-третє, поява у місті залізниці не спричинила належного підйому готельного господарства, як це відбувалося в країнах Європи. Складна топографія первісно визначила доволі невдале місце для будівництва вокзалу, що віддалило центр Києва на два кілометри та зробило дуже незручним сполучення між вокзалом і готелями міста. А забудова довкола вокзалу не належала до категорії "елітної", тому тут знаходилися лише готелі нижчої цінової категорії.

Проведене дослідження мало за мету всебічно розглянути історичні факти та тенденції, що вплинули на структуру розташування готелів підвищеного комфорту наприкінці XIX ст., виявити їхні особливості і відмінності (на прикладі Тулузи й Києва) та проаналізувати формування містобудівної концепції розвитку готельного господарства європейських міст на майбутнє.

1. *Саваренская Т.Ф., Швыдковский Д.О., Петров Ф.А.* История градостроительного искусства. Поздний феодализм и капитализм. — М.: Архитектура-С, 2004. — С. 50–51.
2. Державний архів міста Києва (ДАК). — Ф. 100, оп. 1 ч. 1, од. зб. 412, арк. 101.
3. *Ананьєва Т.* Образ епохи. Культурне середовище Києва кінця XIX — початку XX ст. // Міжнародна конференція / Тези доповідей. — К., 1995. — С. 143–144.
4. Иллюстрированный путеводитель по г. Киеву // Изд. С.М. Богуславского. — К., 1904. — 12 с.

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ КИЕВСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ОТЕЛЕЙ XIX ВЕКА

Тарас Ширяев

Аннотация. В статье проанализированы факторы, влияющие на формирование градостроительной составляющей гостиниц повышенного комфорта XIX ст., исследованы особенности развития гостиничного хозяйства городов на примере Тулузы и Киева во второй половине XIX ст.

Ключевые слова: градостроительство, город, инфраструктура, урбанизация, застройка, вокзал, участок, гостиница повышенного комфорта.

ARCHITECTURAL PECUILIARITIES OF FORMATION HOTELS IN KYIV AND WESTERN EUROPE IN THE 19-th CENTURY

Taras Shyriayev

Annotation. The factors that influenced on the formation of the city planning components of the first class hotels in the 19-th century are analyzed in the article. The peculiarities of the development of the hotel economy in Toulouse and Kyiv during the second half of the 19-th century are investigated.

Keywords: town building, city, infrastructure, urbanization, development of land, train station, building lot, deluxe hotel.

УДК 725(477)“195/196”

Вадим Куцевич

доктор архітектури, професор

Архітектура громадських будівель і споруд у 50–60-ті роки XX століття

Анотація. У статті розглядаються напрямки архітектурного проектування і будівництва громадських будівель та споруд у повоєнний період.

Ключові слова: типові та індивідуальні проекти, архітектурно-планувальна організація, конструктивні вирішення, засоби монументально-декоративного мистецтва.

Велика Вітчизняна війна і тимчасова окупація на деякий час припинили капітальне будівництво в Україні. За десять повоєнних років було збудовано багато громадських будівель і споруд різного функціонального призначення. Коротко розглянемо особливості архітектурного проектування і будівництва найбільш характерних із них.

Одним з найбільших ансамблів, створених у повоєнний період, в Києві була його центральна магістраль Хрещатик. Для формування архітектурно-художньої ідеї його забудови був оголошений конкурс, в якому брали участь провідні архітектори України та Росії. Але з різних обставин цей задум не вдалося здійснити сповна.

Після об’єктивної критики архітектори стали відходити від декоративних прийомів, надаючи будівлям монументальніших форм. Це простежується у будівлях Головного поштамту (арх. Б. Приймак, В. Ладний, С. Пастухов, З. Хлєбнікова), Міністерства культури і Міністерства сільського господарства (арх. В. Єлізаров, В. Созанський, Л. Куликов, М. Шило) і в низці інших, збудованих пізніше.

За перше повоєнне десятиріччя було завершено формування центрів не тільки Києва, а й Харкова, Луганська, Дніпропетровська, Донецька та інших великих міст.

Складне завдання постало перед архітекторами при відбудові площі Дзержинського в Харкові: після реконструкції зруйнований Будинок проектних організацій треба було передати для розміщення університетові, а Будинок кооперації — для Радіотехнічної академії ім. Л. Говорова (арх. П. Шпара). Об’єм майбутнього головного корпусу університету був поділений по вертикалі пілястрами і ніби збільшувався в напрямі до центру (арх. В. Костенко, І. Єрмилов, В. Ліпкін). До ансамблю площі увійшли ще чотири великі багатоповерхові громадські будівлі: готель “Харків” (арх. Г. Яновицький), інститут Промбудпроект (арх. Г. Вегман), інститут Діпрококс (арх. Є. Любімова) і Будинок обласних організацій (арх. В. Костенко, В. Орєхов).

У зазначений період в Україні було відбудовано і реконструйовано університет ім. Т.Г. Шевченка в Києві (арх. П. Альошин), будинок

Харківської міської ради (арх. В. Костенко), театри у Вінниці (арх. Д. Чорновіл), Луганську (арх. І. Мінько, О. Шеремет), Кривому Розі (арх. Л. Витвицький), універмаг у Харкові (арх. М. Мовшович).

Одне з перших міст за розмахом житлово-цивільного будівництва, благоустрою і впорядкування посідав Донецьк. Був збудований комплекс споруд Центральної гірничорятувальної станції (арх. А. Страшнов, Є. Ревін), зведено стадіон футбольного товариства "Шахтар" на 20 тисяч місць (арх. Г. Навроцький, С. Севєрін).

За порівняно короткий час у Дніпропетровську сформувалися архітектурні ансамблі головної магістралі — проспекту К. Маркса, а також Центральної площі, яку забудовано громадськими будівлями і спорудами. Прикладом активного здійснення реконструкції та забудови міст слугувало й Запоріжжя, де були зведені нові та реконструйовані зруйновані промислові підприємства, громадські будівлі, парки та сквери.

За новим генеральним планом у Миколаєві було створено ряд архітектурно-композиційних вузлів, зокрема Радянську площу, яку здебільшого сформували адміністративні будівлі, кращими з яких вважалися Будинок обласних організацій (арх. С. Косенко, М. Бабаян), Будинок Рад (арх. Д. Баталов), Палац культури і техніки (арх. М. Шаповаленко) тощо.

Значним містобудівним ансамблем громадського призначення був архітектурний комплекс Виставки передового досвіду в народному господарстві УРСР у Києві. В складанні його генерального плану, проектуванні окремих будівель і споруд брали участь архітектори М. Гречина, І. Мезенцев, Б. Жежерін, О. Міхневич, М. Катернога, Я. Ковбаса, Вол. Куцевич, В. Єлізаров, І. Ланько, В. Гнєзділов, В. Сороколет, І. Грінблат, Д. Бойченко, Г. Кислий, М. Губов та інші. Територія виставки була поділена на три зони: вхідну, у складі комплексу головного входу; центральну площу з фонтаном та периметральним розміщенням павільйонів; майданчики та споруди для демонстрації експонатів.

До комплексу головного входу (арх. Вол. Куцевич за участю І. Мєзенцева) входили пропілеї з касовими павільйонами й металева огорожа навколо території виставки, яка примикає до входу. Пропілейні галереї, вирішені на основі принципів класицизму, вдало розташовані на осі центральної площі з фонтаном і головним павільйоном (арх. Б. Жежерін, Г. Кислий). Пропілеї, як і більшість павільйонів, облицьовані інкерманським каменем, а капітелі й карнизи — литим бетоном та керамікою.

В архітектурно-образному вирішенні комплексу Виставки були застосовані класичні прийоми, павільйони прикрашені багатофігурними скульптурними композиціями та монументальним розписом в інтер'єрах. Надаючи різним за функціональним призначенням павільйонам образів палаців, архітектори не до кінця змогли вирішити їхню архітектурно-планувальну організацію.

У повоєнний період певну роль у вирішенні комплексності забудови житлових районів надавалося школам. У малих містах був застосований типовий проект школи на 400 учнів (арх. М. Вавіровський, О. Веліканов),

проте більшого поширення набула одна з перших серій типових проектів, яка складалася зі шкіл на 280 і 400 учнів з південним і північним розташуванням головного входу, що забезпечувало різноманітні прийоми розміщення навчальних закладів у забудові міста (арх. Й. Каракіс, Н. Савченко).

У типовому проекті школи на 880 учнів (арх. В. Смишляєв, Є. Мордвишев) передбачалося два входи у двох глухих ризалітах головного фасаду — на відміну від інших проектів, за якими головний вхід розміщувався у центрі головного фасаду. Це надавало будівлі своєрідності і можливості створення контрасту між площинами та фасадом з вікнами класів у середньому об'ємі. Цей проект вдало використовувався у Дрогобичі, Києві, Харкові, Дніпропетровську та Донецьку.

Для будівництва у Києві найбільш відповідали потребам столиці виконані за типовими проектами чотириповерхові школи на 889 учнів. Так, у 1951 році на вул.Прорізній була споруджена школа (арх. Б. Жежерін, С. Авербах), де автори раціонально використали територію, вдало розмістили будівлю в оточенні житлових будинків. Архітектурна виразність споруди підкреслюється портиком головного фасаду з чотирма квадратними у перетині стовпами, оздобленими ліпними вставками, а також великими вікнами актового залу та парадними сходами.

У побудованій за типовим проектом школі по вул. Преображенській (арх. Г. Слуцький, 1952) вдало знайдено масштаб, чітко організовано функціональну структуру.

У згадуваний період збільшився також обсяг будівництва середніх спеціальних і вищих навчальних закладів. До них слід віднести комплекс геологорозвідувального технікуму у Києві (арх. М. Іванюк, Л. Шкаруба, Т. Самсонова, М. Луговий, 1952), фінансово-економічний технікум у Львові (арх. І. Персиков, 1953). Серед зведених вищих навчальних закладів можна назвати медичний інститут ім. М. Пирогова у Вінниці (арх. М. Степанов, 1953), який вирізнявся розвинутою планувальною організацією усіх приміщень.

У повоєнний період сформувалася тенденція до укрупнення та кооперування в одній будівлі різних функцій. Наприклад, у триповерховому Будинку торгівлі в Кременчуку Полтавської обл. були об'єднані великий універмаг, гастроном і ресторан (арх. В. Іваницький, 1952–1954).

Застосування унікального збірного залізобетонного купольного покриття у будівлі критих ринків у Донецьку (арх. К. Фельдман, інж. Б. Беднарський, 1958–1961) і Києві (арх. К. Фельдман, Г. Ратушинський, інж. Б. Беднарський, 1965) ілюструють перспективні напрямки у розвиткові архітектурно-конструктивних систем.

У повоєнні роки продовжується розробка проектів медико-санітарних і лікувально-оздоровчих закладів, розпочата ще у 30-ті роки XX століття. Це, зокрема, комплекс грязелікарні у Трускавці (арх. П. Юрченко, М. Степанов, 1949–1951) з чіткою функціонально-технологічною організацією, санаторій "Примор'я" в Одесі (арх. Л. Павловський, Л.Афанасьєва,

1950–1951). У санаторних закладах часто застосовували мотиви палацової архітектури — з великими холами-переходами, численними загальними приміщеннями, з вежами, колонадами, багатоярусними аркадами й терасами. Прикладом такого вирішення були здравниці Чорноморського узбережжя Криму, в тому числі санаторій "Україна" в Місхорі (арх. Б. Єфімов, 1955).

У зазначений період зводили нові та добудовували розпочаті ще у 30-ті роки спортивні споруди: стадіон "Динамо" на 20 тис. глядачів (арх. В. Осьмак, В. Безпалий, 1934–1953) та Республіканський стадіон на 50 тис. глядачів у Києві (арх. М. Гречина, 1937–1949), стадіон "Шахтар" на 25 тис. глядачів у Донецьку (арх. Г. Навроцький, С. Севєрін, 1949). Особливістю останньої споруди є те, що трибуни для глядачів утримує земляний насип, утворений підпірною стінкою, яка обрамляє спортивне ядро споруди. В північній, східній та південних частинах спортивного ядра організовані підходи до трибун, а завдяки влаштуванню прорізів в підпірній стіні у підтрибунному просторі розміщені тренувальні зали.

Цей період ознаменувався також і будівництвом багатофункціональних спортивних залів. Зокрема, 1953 року в Донецьку було зведено спортивний комплекс товариства "Шахтар" (арх. Г. Навроцький, О. Терзян, інж. В. Казанцев), що складався зі спортивно-видовищного залу з трибунами на 600 місць та невеликих тренувальних залів для важкої атлетики, боксу й фехтування; 1954 року в Харкові побудовано багатофункціональний зал товариства "Прапор" (арх. В. Васневський, Є. Святченко).

Найбільш масовим видом мистецтва у той час було кіно, і це стимулювало будівництво кінотеатрів, найчастіше на основі типових проектів. Широко тиражованим був типовий проект однозального кінотеатру на 500 місць (арх. В. Щербаков), який був реалізований в Черкасах, Донецьку, Макіївці, Ровеньках, Краматорську. Архітектурно-планувальну організацію формувала глибинна сцена зали для глядачів, а образне вирішення було основане на застосуванні класичного фронтону з трьома арками.

Одним з найкращих багатозальних кінотеатрів був тризальний кінотеатр "Київ" у Києві (арх. О. Тацій, В. Чуприна, 1952). Розташування його в рядовій щільній житловій забудові вул. Червоноармійської обумовило організацію глибокої лоджії перед входами до касового вестибюля. Образне вирішення кінотеатру сформовано на основі класичних форм, а фронтон головного фасаду прикрашала скульптурна композиція (не збереглася).

З 1957 року розгортається будівництво кінотеатрів за новими типовими проектами. Було збудовано близько 100 широкоекранних кінотеатрів. Найбільшого поширення набув типовий проект однозального кінотеатру на 800 глядачів, за яким було зведено кінотеатри у Києві ("Ленінград", "Супутник", ім. О. Довженка), Дніпропетровську ("Супутник"), Кривому Розі та в інших містах. Архітектори, використовуючи цей типовий проект

відповідно до місцевих умов, вимог міської забудови, коригували об'ємно-просторове вирішення інтер'єрів, застосовували різні облицювальні матеріали й елементи монументально-декоративного мистецтва.

Період, що розглядається, вирізнявся також будівництвом клубів та палаців культури, більшість з яких зводили за типовими проектами. Їхня архітектурно-планувальна організація, як правило, формувалась на основі симетрії, що функціонально не була виправдана. Найбільш вдалими типовими проектами були клуби з компактним планом із залою для глядачів на 250 місць (арх. І. Рожин) і розвинутим планом із залою на 800 місць (арх. К. Барташевич). Останній проект передбачав наявність внутрішнього дворика, автономного входу до комплексу приміщень спортивного залу і бібліотеки.

На відміну від типових проектів, клубні заклади, які зводилися за індивідуальними проектами, не мали жорсткої симетрії, що сприяло чіткішій організації функціональних процесів в цих об'єктах культури і дозвілля. До них слід віднести Матроський клуб у Севастополі (арх. І. Богданов, Л. Кирєєв, 1954), Шахтарський клуб у Краснодоні Луганської обл. (арх. Б. Дзбановський, С. Коваленко, В. Фадєїчев, 1952).

Тоді ж почав формуватися новий тип громадських будівель і споруд — Будинки техніки. У містах Донбасу ці об'єкти призначалися для популяризації технічних досягнень у вуглевидобувній промисловості. Так, Будинок техніки у Луганську (арх. В. Фадєїчев, Б. Дзбановський, М. Сиркін, 1953) став домінантою у забудові Красної площі. Парадність будівлі підкреслює головний вхід до зали для глядачів на 600 місць, розміщеній у глибокому курдонері під чотириколонним портиком, який прикрашають скульптурні композиції (скульп. А. Білостоцький, І. Кавалерідзе); у бічних об'ємах розташовані клубні приміщення.

У 50-ті роки минулого століття з'являються багатофункціональні будівлі культурно-просвітницького призначення. Першою з них була кіноконцертна зала ім. М. Глінки у Запоріжжі (арх. Г. Вегман, В. Шапільський, 1953). Вона вважається етапним об'єктом, де вперше було закладено принципи багатофункціональності.

У повоєнні десятиріччя в багатьох містах будували нові театри за традиційною планувальною схемою з парадним класичним портиком, послідовним розміщенням касового вестибюлю, фойє і кулуарів, зали для глядачів із глибинною сценою і комплексом приміщень обслуговування. Це — театри у Чернігові (арх. С. Фридлін, С. Тутученко, 1955), Тернополі (арх. О. Сидоренко, І. Михайленко, Д. Чорновіл, 1953), Севастополі (арх. В. Пелевін, 1953–1955), Полтаві і Рівному (арх. О. Крилова, О. Малишенко, 1951–1955), а також у Кривому Розі, Маріуполі і Запоріжжі.

У досліджуваний період виникла потреба у будівництві адміністративних будівель для обласних центрів — їх зводили за індивідуальними проектами на центральних площах. Вони мали коридорне планування з розміщенням робочих кабінетів з обох боків. До основного об'єму з тильного фасаду прилягала зала засідань. До кращих з цих адміністративних

будинків слід віднести об'єкти у Хмельницькому, Херсоні, Луганську. Будинок Рад у Хмельницькому (арх. Вол. Куцевич, Н. Лихолєтов, за участю Д. Чорновола, 1955) став домінантою нової головної площі міста. Ш-подібна в плані будівля сформована на класичних принципах, із двома невеликими внутрішніми двориками і трирівневою вертикаллю башти зі шпилем. Класичні форми застосовані також у вирішенні інтер'єрів будинку — у двосвітній колонній залі і фойє.

Відбудова і спорудження нових залізничних вокзалів сприяла формуванню цікавих ансамблів привокзальних площ. Наприклад, у 1952 році побудований один з найбільших в Україні Харківський залізничний вокзал (арх. Г. Волошинов, Є. Лимар, Б. Мезенцев). Щоправда, авторам проекту не вдалося досягнути цілісної композиції споруди, десятиколонний портик якої хоча й надає будівлі урочистості, але не пов'язаний органічно з двома бічними вежами. В оздобленні інтер'єрів приміщень широко застосовано засоби монументально-декоративного мистецтва (розпис, художня кераміка, різьблення на камені, чавунне мистецтво, ліпні деталі).

Будівля залізничного вокзалу у Дніпропетровську (арх. О. Душкін, 1951—1952) разом із навколишніми спорудами (арх. І. Заїченко, Д. Щербаков) формують привокзальну площу. Цільність і виразність вокзальної споруди завдовжки 165 м дещо порушується розміщеною в центрі великою аркою з фронтальною колонадою і баштоподібними елементами, які прилягають до неї. Через це будівля не відіграє відповідної композиційної ролі в ансамблі площі.

В ансамблі Приморського бульвару Одеси було відбудовано Палац моряків (арх. В. Кремляков, К. Корченов, В. Головін), в якому зруйнована частина будівлі зазнала докорінної реконструкції. Автори раціонально використали невелику ділянку, розташувавши на ній театр на 700 місць, комплекс спортмайданчиків, створили затишні дворики із зеленими насадженнями.

Одним із кращих культурно-просвітницьких закладів того часу став Палац культури Дарницького вагоноремонтного заводу в Києві із залою для глядачів на 720 місць і лекційною на 140 місць (арх. Є. Соколовський, 1951). За основу побудови загальної композиції споруди обрано класичний прийом, оснований на двоколонному портику з похилим незначним фронтоном.

Будівля клубу ГТПО у Лисичанську (арх. В. Фадєїчев, Б. Дзбановський, Є. Іванов) вдало розташована в плані міста, вирізняється простим і чітким класичним архітектурним об'ємом і досконалою прорисовкою деталей. В інтер'єрах приміщень застосовано плафони, освітлювальну арматуру. Порушує гармонійність образу будівлі немасштабність деяких елементів головного фасаду.

До кращих архітектурних творів того часу можна віднести і будинок готелю "Жовтень" (арх. Й. Каракіс, 1951) у Луганську, що характеризується гармонійністю композиції та якістю розробки і виконання деталей.

Кінець 50-х–початок 60-х років минулого століття позначились розвитком будівництва лікувально-оздоровчих закладів. Особливо в цей період поширилось спорудження баз масового літнього відпочинку трудящих. Наприклад, поблизу Севастополя було зведене літнє курортне містечко на 1000 місць, поблизу Києва — пансіонат на 500 місць на Чорториї, численні автопансіонати. Одним з найбільш значних комплексів відпочинку стали містечко відпочинку "Донецьке" у Масандрівському парку в Ялті та санаторій "Фрунзенське" в Алушті.

У другому повоєнному десятиріччі широко розгорнулося будівництво піонерських таборів, будинків відпочинку і туристичних баз. В 1961 році на березі Чорного моря споруджено піонерський табір ім. П. Тольятті, а через два роки в "Артеці" виріс комплекс табору "Прибережний". Легкі, сучасні будівлі із залізобетону і скла майстерно вписані в Кримське узбережжя. Архітектурний ансамбль вирізняється цікавим композиційним задумом і своєрідним художнім трактуванням окремих будівель, які, до того ж, вирішені в різній кольоровій гамі, а також економічним плануванням (арх. А. Полянський, Д. Вантухін; Державна премія СРСР).

У зазначені роки в містах і селищах було споруджено багато театрів, кінотеатрів, клубів, палаців культури, телевізійних студій та інших закладів культури. Закінчувалося розпочате до 1954 року будівництво театрів у Чернігові, Полтаві, Рівному, Маріуполі, Херсоні, Тернополі. Новими сучасними формами збагатилася архітектура театрів у Черкасах і Житомирі. У цей період намітився відхід від традиційного класичного архітектурного ордера. Якщо архітектура таких театрів, як Чернігівський, Тернопільський, Запорізький, Полтавський та інші, своїми художніми прийомами перегукується з архітектурою далекого минулого, то в будівлях музично-драматичних театрів Черкас (арх. Б. Кучер, М. Набережних, 1965) і Житомира (арх. Б. Жежерін) архітектори вже прагнули вирішувати їх у сучасних архітектурних формах.

У цей період в різних країнах світу створювались універсальні концертні зали, які мали високу економічну ефективність завдяки великій місткості і багатофункціональному використанню залів із відносно невеликим складом додаткових та допоміжних приміщень. До вдалих вітчизняних об'єктів із застосуванням прогресивних конструкцій і нових будівельних матеріалів можна віднести кіно-концертну залу "Україна", побудовану у парку ім. Т.Г. Шевченка у Харкові (арх. В. Васильєв, Ю. Плаксієв, В. Реусов, 1963). Зала для глядачів на 2100 місць має оригінальну просторову форму, основану на застосуванні вантової сідлоподібної конструкції, що сприяє створенню комфортних умов для перегляду різноманітних програм. До зального об'єму з боку сцени примикає одноповерховий блок, де розташовані допоміжні приміщення.

Новий тип універсальної спортивно-видовищної споруди для проведення спортивних змагань, концертів, демонстрацій кінофільмів — Палац спорту — був зведений у Києві (арх. М. Гречина, О. Заваров, В. Гречина, В. Суський, Ю. Євреїнов, 1960). Місткість багатофункціональної зали

залежно від виду використання змінювалась від 8286 до 12000 глядачів завдяки застосуванню механічної трансформації. Основою великої прямокутної зали для глядачів була спортивна арена, яка використовувалась для змагань з 30 видів спорту і перетворювалась на штучну ковзанку або партер зали для глядачів, а сцена — на трибуну для 1000 глядачів.

Почалося відновлення готельного фонду і будівництво нових об'єктів, було споруджено чимало готелів у Києві, Донецьку, Харкові, Львові, Запоріжжі, Кіровограді, Севастополі, Полтаві, Каневі, Черкасах та інших містах. Першим з них став 12–16-поверховий готель "Москва" у Києві (арх. А. Добровольський, В. Созанський, Б. Приймак, А. Милецький, А. Косенко, 1954–1961). Щоправда, його докорінно змінювали вже в процесі будівництва через численні архітектурні надмірності. Готель, що височів над площею (зараз — Майдан Незалежності), був розрахований на 865 місць, 2001 року його перейменовано на готель "Україна". У девятиповерховому готелі "Україна" в Донецьку (арх. А. Страшнов, 1961) у шаховому порядку з п'ятого по сьомий поверхи розміщені невеликі балкони. У плануванні застосована традиційна коридорна система з освітленням протяжного коридору через спеціальні холи.

Стіни в обох названих великих готелях виконано з монолітного залізобетону, що було характерним для творчості українських зодчих у перші роки архітектурної перебудови.

Новим напрямком в архітектурі стали готелі "Дніпро" в Києві (арх. Н. Чмутіна, Я. Красний, В. Єлізаров, 1956–1964) і "Тарасова гора" в Каневі (арх. М. Гречина, Н. Чмутіна, А. Зубок, О. Гусєва, В. Штолько, 1961), де нові принципи архітектурно-планувальної організації поєднувалися із застосуванням прогресивних конструктивних вирішень і впровадженням нових будівельних матеріалів.

Перший в Україні великопанельний готель "Дніпро" на 320 місць вирізняється стрункістю пропорцій і оригінальністю форм. Інтер'єри вестибюля і залів ресторану прикрашені яскравими керамічними панно (худ. С. Отрощенко), декоративними тканинами і умеблюванням, які сприяли поєднанню сучасних архітектурних форм з національними традиціями. Тут застосовано збірний залізобетонний каркас у поєднанні із навісними багатошаровими стіновими панелями. У готелі передбачалися одно-, дво- і трикімнатні номери, більшість з яких виходили вікнами на площу і парк.

Готель "Тарасова гора" у Каневі вдало розташований на дніпровських схилах, має виразну пластичну побудову, оригінальний за архітектурними формами і конструктивним вирішенням. Його загальний вигляд і планувальна організація відбивають тенденції використання природних умов для створення своєрідної архітектурної композиції. Цьому значно сприяли збірні залізобетонні конструкції перекриття — грибоподібного обрису шестикутна плита, яка спирається на колону.

Перехід до забудови житлових районів на засадах мікрорайонування із впровадженням нових форм культурно-побутового обслуговування

населення обумовив подальше вдосконалення типового проектування, заснованого на уніфікації і стандартизації конструктивних елементів і планувальних параметрів громадських будівель та споруд відповідно до вимог індустріальних методів будівництва. Було розроблено нові типи дитячих дошкільних закладів, загальноосвітніх шкіл і шкіл-інтернатів, лікарень, видовищних, спортивних і транспортних будівель та споруд.

Зростання обсягу житлового будівництва спричинило потребу в збільшенні кількості дитячих дошкільних закладів. Розпочалося будівництво великих дитячих садків-ясел із чітким розмежуванням приміщень дитячого садка, ясел і обслуговуючих груп приміщень, що вимагало виділення різних груп приміщень в окремі корпуси, з'єднані критими переходами. Застосування принципу блокування в проектуванні дитячих дошкільних закладів сприяло розробці уніфікованих параметрів усіх приміщень їх, з обмеженим набором стандартних конструктивних елементів будинків дитячих ясел-садків на 140, 185 і 280 місць.

У Києві 1964 року в житловому районі північніше Броварського шосе було споруджено експериментальний великопанельний будинок для дитячих ясел-садка на 185 місць (арх. І. Сигалов, В. Єжов, І. Король), де прийнята конструктивна схема з поперечними несучими стінами, що мала значні переваги перед схемами з поздовжніми несучими стінами. Усі групові кімнати, спальні і зала для музичних і фізкультурних занять мали двобічне освітлення, що забезпечувало нормативну інсоляцію і орієнтацію по сторонах горизонту, а також наскрізне провітрювання приміщень.

Перебудова системи освіти, здійснювана в означені роки, націлила проектні організації на розроблення проектів політехнізованих середніх загальноосвітніх шкіл і шкіл-інтернатів. У цих проектах передбачались нові приміщення для виробничих майстерень, спеціалізованих кабінетів, гімнастичних залів. Згідно з умовним поділом учнів за віком на дві групи — старші й молодші класи — для кожної з них було запроектовано рекреацію, санітарні вузли, гардероб тощо.

Функціонально-планувальна організація будівель шкіл-інтернатів передбачала навчальні корпуси, гуртожитки для учнів, майстерень і житло персоналу. Було розроблено кілька планувальних прийомів шкіл-інтернатів із розміщенням перелічених груп приміщень: в одному корпусі, в окремих корпусах або корпусах, з'єднаних теплими переходами. Наприклад, для школи-інтернату, збудованої 1960 року в Києві на бульварі Дружби народів (арх. Й. Каракіс, Н. Савченко), запропонований принцип планувальної організації, який отримав розвиток у комплексній серії шкіл і шкіл-інтернатів, розробленій інститутом "Діпроміст". Для шкіл цієї серії характерне групування класів, майстерень, спортзалу в окремих корпусах, з'єднаних вестибюльною частиною. Поперечні несучі стіни з вікнами на всю ширину класів забезпечували краще провітрювання приміщень.

Розвитком зазначеної серії стало будівництво дитячого будинку-інтернату для дітей-інвалідів у смт.Порошково Запорізької області (арх. Вол. Куцевич). Загальноосвітні школи на 960 учнів цієї серії були споруджені у Києві, Краматорську (арх. Й. Каракіс, Вол. Куцевич) та інших містах України. Основні три- або чотириповерхові корпуси школи містять класи і навчальні лабораторії з рекреацією, одноповерхова або двоповерхова частина — спортивну і актову зали з їдальнею.

Слід зауважити, що такі школи були економічно неефективні для забудови мікрорайонів великих міст. Подальші творчі пошуки відбувалися у трьох напрямках — розробка проектів укрупнених шкіл, шкільних комплексів і шкільних містечок. Фахівці КиївЗНДІЕПу розробили проект шкільного містечка на 3956 учнів для Дарницького експериментального житлового району в Києві. Будівництво містечка здійснювалося у дві черги. В 1965 році завершено будівництво першої черги укрупненої школи на 1604 учнів, другою чергою передбачалося будівництво шкільного комплексу на 2352 учнів. Шкільні блоки було запроектовано одно-, дво- і триповерховими, майстерні розміщено в окремій двоповерховій будівлі і розраховано на обслуговування обох укрупнених шкіл (арх. В. Єжов, В. Сова, Є. Синькевич).

Прикладом позитивного результату творчих пошуків архітекторів була також нова укрупнена школа на 2030 учнів у Донецьку (арх.Й. Каракіс, В. Волик, Ш. Вігдергауз, А. Страшнов) — перша побудована на теренах колишнього СРСР.

У згадуваний період було зведено нові споруди для вищих навчальних закладів. З-поміж них — нові корпуси Київського інженерно-будівельного інституту (арх. Л. Каток, В. Гопкало, М. Ліберберг, М. Гусєв, 1959–1963), навчальний корпус Львівського політехнічного інституту (арх. В. Микула) в історичному середовищі стародавнього міста.

У 1965 році завершилося будівництво Палацу піонерів і школярів у Києві (арх. А. Милецький, Е. Більський). Він розміщений на схилах Дніпра поблизу парку Вічної Слави, з яким утворює єдиний архітектурний ансамбль. Невисока, у формі витягнутої літери Н, будівля тактовно вписана в паркове оточення. Об'ємно-просторове вирішення палацу сформовано на основі чіткої архітектурно-планувальної організації. Виразність інтер'єрів підкреслюють майстерно виконані і вдало застосовані засоби монументально-декоративного мистецтва (скульп. В. Бородай, В. Селібер, худ. А. Рибачук, В. Мельниченко). Авторський колектив розробників проекту Палацу піонерів і школярів був відзначений Державною премією СРСР.

Розвиток автомобільного, повітряного і річкового транспорту обумовив будівництво нових спеціальних споруд і комплексів. У ці роки почали працювати автовокзали в Києві, Сєвєродонецьку, Алушті і багатьох інших містах; споруджено великі річкові вокзали у Києві і Черкасах; стали до ладу аеровокзали в Одесі та Борисполі. Це були цілком сучасні споруди, в яких оригінальність архітектурних форм поєднувалась з функціональною чіткістю і застосуванням сучасних конструктивних вирішень.

Архітектурне вирішення аеровокзалу в Борисполі (арх. А. Добровольський, О. Малиновський, Д. Попенко, 1960–1965) побудоване на основі видовженої розпластаної композиції центральної частини, яка перекрита великою залізобетонною оболонкою зі стінами, нахиленими назовні. Центральне місце відведено легкій залізобетонній опуклій оболонці оригінальної конструкції, яка перекриває вестибюль. Гарно і вдало вирішений інтер'єр вестибюля другого поверху, де багато світла й повітря; прямолінійний пандус з'єднував перший та другий поверхи. Художню виразність будівлі посилює дванадцятиповерхова башта для авіадиспетчерів.

Велике значення для поліпшення містобудівної організації столиці України мало спорудження метрополітену і відкриття кількох нових магістралей, які докорінно покращили зв'язок між різними частинами міста. Перша черга Київського метрополітену була введена в дію в 1960–1965 рр., вона з'єднала правобережну і лівобережну частини Києва. Особливу увагу було приділено вирішенню надземних і підземних вестибюлів. Кожна підземна станція має своє, відмінне від інших, художнє вирішення і зміст. Так, надземний вестибюль станції "Університет" (арх. Г. Головко, М. Сиркін, Б. Дзбановський, Є. Іванов, 1960) споруджено на місці входу до Ботанічного саду. Планувальне вирішення вестибюля створює дві оглядові тераси з бічними напівкруглими гранітними сходами. В інтер'єрі підземного вестибюля у нішах пілонів, оздоблених закарпатським рожевим мармуром, встановлені бюсти визначних діячів української і російської науки та культури (арх. Г. Головко, М. Сиркін, Т. Єлігулашвілі, Л. Семенюк, Є. Іванов, О. Лозинська). В орнаментах гранітної підлоги, вентиляційних грат вдало використано мотиви українського народного мистецтва.

Особливістю станції "Хрещатик" було розміщення наземного вестибюля під будівлею колишнього ресторану "Метро" (арх. А. Добровольський, В. Єлізаров, В. Созанський, Ф. Юрєв, 1960–1963). В основу художнього задуму вестибюля покладено контраст між білою поверхнею купола і барвистим облицюванням стін різноколірними поливяними кахлями у вигляді килимів. У підземному вестибюлі (арх. А. Добровольський, В. Єлізаров, М. Коломієць, Ю. Кисличенко, С. Крушицький, худ. О. Грудзинська, Н. Федорова, 1960) у широкі пілони майстерно вмонтовані вставки за мотивами української килимової орнаментики.

Над створенням проектів станцій разом з архітекторами працювали скульптори і художники-монументалісти: М. Лисенко, А. Білостоцький, В. Бородай, В. Зноба, М. Декерменджі, О. Ковальов, О. Супрун, О. Мизін, І. Макогон, А. Німенко, І. Литовченко, Е. Котков, В. Ламах. Завдяки цій творчій співдружності станції Київського метрополітену набули високої художньої завершеності.

Як бачимо, перебудова творчої спрямованості архітектури сприяла створенню нових містобудівних ансамблів, а величезні масштаби будівництва, структурна чистота форм нових будівель і споруд стали підґрунтям для подальшої плідної творчості архітекторів.

1. Архитектура Советской Украины / В.П. Дахно, С.К. Килессо, Н.С. Коломиец и др. — К.: Будівельник, 1986. — 160 с.
2. Архитектура сталинизма в Украине: Бесценное наследие или тягостное бремя // Архитектура и престиж. — 1996. — № 2. — С. 5–11.
3. Архитектура Украинской ССР: В 2 т. / Под. ред. В.Г. Заболотного. — М.: Госстройиздат, 1954. — Т.1. — 168 с.
4. *Быков В.Е., Кулага В.Л.* Архитектура культурно-просветительных зданий массового строительства. — М.: Изд-во лит. по стр-ву, 1955. — 44 с.
5. *Былинин Н.* Главная магистраль Киева: К проектированию Крещатика // Архитектура СССР. — 1945. — № 11. — С. 1–11.
6. *Головко Г.В.* Архитектура Советской Украины // Архитектура СССР. — 1967. — № 8. — С. 1–12.
7. *Головко Г.В.* К вопросу о национальном и интернациональном в архитектуре // Строительство и архитектура. — 1965. — № 8. — С. 36–37.
8. *Головко Г.В.* К вопросу о национальном и интернациональном в архитектуре // Строительство и архитектура. — 1965. — № 9. — С. 32–34.
9. *Ежов Л.И.* Полвека глазами архитектора. — К.: НИИТИАГ; КНУСА, 2001. — 300 с.
10. Історія української архітектури / Ю.С. Асєєв, В.В. Вечерський, О.М. Годованюк та інші; за ред. В.І. Тимофієнка. — К.: Техніка, 2003. — С. 429–442.
11. *Кілессо С.К.* Конкурс на проект повоєнної відбудови Хрещатика — пошуки національної своєрідності // Архитектурна спадщина України. — 1995. — Вип. 2. — С. 161–178.
12. *Коломиец Н.С.* О национальных чертах в современной архитектуре Украины // Архитектура СССР. — 1963. — № 10. — С. 40–46.
13. *Куцевич В.В.* Еволюція формування об'єктів культури та дозвілля // Українська академія мистецтв: Дослідницькі та науково-методичні праці. — К.: НАОМА, 2007. — Вип. 14. — С. 251, 252, 256.
14. *Куцевич В.В.* Наукові дослідження — проектування — будівництво. Історія, сучасність, перспективи розвитку // Будівництво України. — 2008. — № 9. — С. 7–12.
15. *Чмутіна Н.* Гостиница "Тарасова гора" в Каневе // Строительство и архитектура. — 1962. — № 1. — С. 5–6.
16. *Шулькевич М.М.* Киев. Историко-архитектурный очерк. — К.: Будівельник, 1968. — С. 141–374.

АРХИТЕКТУРА ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ В 50–60-Е ГОДЫ XX ВЕКА

Вадим Куцевич

Аннотация. В статье рассматриваются направления архитектурного проектирования и строительства общественных зданий и сооружений в Украине в послевоенный период.

Ключевые слова: типовые и индивидуальные проекты, архитектурно-планировочная организация, конструктивные решения, приемы монументально-декоративного искусства.

ARCHITECTURE OF PUBLIC BUILDINGS IN 1950's–1960's

Vadym Kutsevych

Annotation. Directions of the architectural design and construction of the public buildings and structures in the post war period in Ukraine are considered in the article.

Keywords: typical and individual projects, architectural and planning organization, structural solutions, means of monumental and decorative art.

УДК 72.012:004.42

Ольга Криворучко

кандидат архітектури, старший викладач;

Марія Процик

аспірантка, кафедра архітектурного проектування
Інституту архітектури НУ "Львівська політехніка"

Дигітальна архітектура: засіб чи напрям сучасної архітектури

Анотація. У статті йдеться про дигітальну архітектуру як новітнє явище, про вплив комп'ютерних програм на процес проектування і роль архітектора у цьому процесі.

Ключові слова: дигітальна архітектура, комп'ютерні технології, формотворення.

Насамперед спробуємо означити характерні прикмети дигітальної архітектури, тобто відповісти на запитання, чи всі проекти, виконані за допомогою дигітальних технологій, є прикладами саме такої архітектури. Цього потребує архітектурно-будівельна практика. За останні десять років з'явилася велика кількість об'єктів (переважно за кордоном) та проектів (в Україні), які претендують на "дигітальність", становлять певне явище, що має свої особливі риси, перспективи розвитку та яскравих представників, що дозволяє виокремити його як автономний напрям сучасної архітектури. Рівень дослідженості цього явища загалом невисокий, хоча майже щомісяця з'являється певна нова інформація. В Україні цією темою цікавляться О.І. Ємельянова, Ю.А. Савчук, проф. І. Середюк. За кордоном цю тему досліджують Ч. Дженкс, Г. Лінн, М. Войтицька, Б. Чумі, Х. Рашид, Ш. Колатан, Б. Макдональд.

Поява та формування дигітальної архітектури в окреме явище

Початок XXI ст. позначений в архітектурі появою ряду радикально нових течій і тенденцій. Звичайно вони не з'являються на порожньому місці, до їхньої появи причетні насамперед зміни в науці та, як наслідок, формування нового світосприйняття. Такі науки, як фрактальна геометрія, нелінійна динаміка, неокосмологія, "теорія хаосу" призвели до розуміння всесвіту та всіх його підсистем як самоорганізованих процесів. Ще одним фактором впливу на появу нового в архітектурі є формування інформаційного суспільства, потреби й вимоги якого дуже відрізняються від суспільства постіндустріального. Поява таких пріоритетів, як "мультикультурність", "культурна наповненість", нові соціальні стандарти та зростання ваги інформаційного компонента (інформаційної наповненості) внесли зміни у поняття "зміст" архітектури.

Активне впровадження комп'ютерних технологій відкрило нові можливості в проектуванні, багато з яких ще й досі не вповні використовуються. Зазнав видозміни і набув особливої важливості сам процес проектування. Відповідно, виникає ряд запитань: як далеко зайшло комп'ютерне програмування? Чи можуть машини без нашого втручання, самостійно генерувати форму не лише гарну, а й цілком функціональну та придатну для життя? Або навпаки: чи може генерована комп'ютером форма бути не лише економічно й конструктивно обґрунтованою, а й гуманною та естетичною? Чи залишимось ми, архітектори, завтра потрібними і актуальними, якщо й нас може замінити комп'ютер? Унаслідок цього постає потреба у фомулюванні нової естетики та нового розуміння простору.

Провідною тенденцією початку XXI ст. в архітектурі стає повсюдне застосування комп'ютерних технологій. І формується новий напрям, у мові формотворення якого визначальними стають комп'ютерні технології. Цей напрям називається дигітальна архітектура, його синоніми: віртуальна, цифрова архітектура, її також характеризують як "криволінійну", "біоморфну", "нестандартну" (non-standard), "nurbs-архітектуру". Дигітальна архітектура завдячує своєю появою передусім таким архітектурним групам: "Greg Lynn Form", "Asymptote", "Un Studio", "NOX", "United Architects" та ін. і набуває світового визнання від 2000 року через архітектурні бієнале. Проте трактування багатьох робіт досі є дуже спірним і вони одночасно відносяться до різних напрямків та стилів.

Дигітальна архітектура як напрямок сучасної архітектури, його підвиди

Навіть при неприскіпливому огляді робіт дигітальної архітектури вражає крайня відмінність проектів, а образи їхні не є схожими. Тут можна знайти і будинки-ембріони (embriologic house) Грега Лінна і псевдо-органічні форми групи "NOX". Але що є спільним у цих крайньо відмінних роботах? У них комп'ютерні технології використовуються для створення архітектурних об'ємів будь-якої форми. Нові можливості комп'ютерних технологій разом із розвиненими виробничими технологіями розсунули, а може й ліквідували рамки, в яких працювали архітектори упродовж тисячоліть. Це і є головною характеристикою такої архітектури: можна створювати будь-які форми, не задані і не обґрунтовані нічим іншим, окрім думки, ідеї. В такому випадку прямі лінії і площини є винятками серед множин інших, криволінійних варіантів.

Актуальним є питання: чи можна віднести до дигітальної архітектури всі проекти, виконані за допомогою комп'ютера? Щодо цього Хані Ршид стверджує: "Дигітальна архітектура використовує цифрові технології, щоб розширити можливості реального простору, тоді як звичайна архітектура заснована на постійності і неспірності принципів традиційної архітектури. Дигітальна архітектура принципово відрізняється від звичайної тим, що в її проектуванні лідером є комп'ютер. Олівець слухається творця, його руки, голови і серця, а комп'ютер може не лише прискорити

і зробити процес формотворення точнішим, а й визначити його напрям, естетику і навіть характер [6].

Яскравими прикладами такої архітектури є автомобільний музей Арата Ісодзаки в Пекіні, морський пасажирський термінал в Нагойї групи Foreign Office Architects (FOA). В обох випадках усю архітектуру будував комп'ютер за набором заданих архітектором параметрів (величина навантаження, інтенсивність і напрями потоків відвідувачів тощо). Арат Ісодзаки так сказав про свій проект: "Мені важко коментувати, я маю до всього цього вельми стороннє відношення, я просто натискав на кнопку, воно саме все таке вийшло" [5].

Цінність (і складність) комп'ютерних програм дигітальної архітектури визначається комплексністю завдань, які ця архітектура здійснює. У них, як єдине ціле, вирішуються архітектура об'єкта, його конструкції, фінансова вартість, розрахунок несучих елементів, екологія, містобудівний контекст; аналізується інтерактивна роль споруди в людському і природному середовищі. Проблеми ці розглядаються не як окремі стадії проекту, а як його єдина сутність, в якій пропустити якусь ланку просто неможливо. Не можна, наприклад, відводити будівництву другорядну роль, оскільки конструктивне вирішення споруди є і його функція, і фізична оболонка.

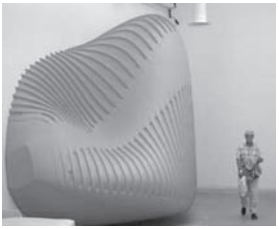
Частково дигітальна архітектура є продовженням традиції постмодерністської архітектури з її нагромадженням значень (пріоритет інформативності) і відкритістю до сприйняття будь-яких здобутків архітектурної спадщини (стильова багатовекторність), але є й принципові відмінності. Хоча форми дигітальної архітектури досягаються лише цифровими методами, їх об'єднує одна спільна гуманістична інтенція. Доречно згадати архітектуру деконструктивізму як приклад архітектури постмодерністської доби, яка несе в собі трагізм високої концентрації: гострі кути, розколи і надломи її образів нагадують вибух, кінцеву точку розвитку. В дигітальній архітектурі, навпаки, присутній певний позитивний потенціал: вона направлена на структуру, яка перебуває в процесі народження або переродження [1].

Архітектура під впливом цивілізаційних і культурних вимог змінює свої ціннісні критерії в часі. Вона підходить до своїх історичних і актуальних надбань диференційовано, внаслідок чого архітектурна спадщина не є застиглим баластом, законсервованим у застарілих підручниках і в традиційних інститутських курсах історії мистецтва та архітектури (проте й такий стан речей продовжує існувати, незважаючи на те, що споживач архітектури та її творці підготовлені до змінних оцінок і ними користуються).

Можливості, забезпечувані цифровою технологією, стали вимагати переосмислення найбільш фундаментальних принципів архітектури, а також фігури архітектора як співтворця нової парадигми. Як писав Грег Лінн, "архітектура — один з останніх способів думки, заснований на інертності... Архітектори повинні припинити думати про коробки, зібратися і почати мислити в термінах гнучкіших, криволінійних форм... Тисячі років архітектори формували уявний простір, в якому їхній талант і

Asymptote. Міський центр в м. Пенанга

NOX. Музей звуку



Greg Linn. Будинок-ембріон

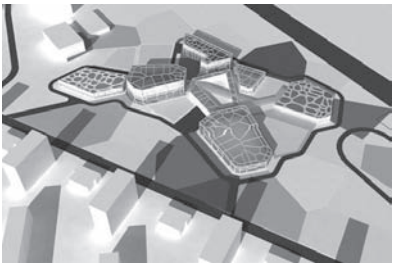
Frank Gehry. Музей в Більбао

Un Studio. Льодовий палац

FOA. Морський пасажирський термінал

Frank Gehry. Концертний зал ім. У. Діснея

Dot studio Architects (Україна). Торговий центр



Dot studio Architects (Україна). Школа мистецтв

Франсуа Рош. Музей Лозани

United Architects. Банк

фантазія народжували нові об'єкти. Їх переносили на папірус або папір і втілювали в камені, дереві або глині. Нині, з появою комп'ютера, цей уявний простір фактично став відчутним. Чим довше співіснуватимуть людський розум і штучний інтелект, тим інтенсивніше ці два світи — комп'ютерний і фантазійний — утворюватимуть єдине інформативне поле, зі своїми законами і логікою існування. Цей процес неможливо зупинити, але необхідно систематизувати" [6].

"Сучасні споруди від підвалу і до горища завантажені технологіями, які незмірно пожвавилися. Відбувається комунікація з людьми, середовищем і між собою. Простір має вже не три, а чотири виміри. Ставши чотиривимірною архітектура тепер охоплює все. Вона активізується і бунтує" — так бачить дигітальну архітектуру голландський архітектор [5].

Роль дигітальної архітектури в сучасній архітектурі

Якщо спробувати порівняти аналогову і дигітальну архітектуру, то отримуємо цікаві дані. Як приклад аналогової можна навести американські хмарочоси. Програма хмарочосів — це великомасштабне, побудоване на метричному ритмі чотиривимірне утворення із значною кількістю висотних об'єктів переважно паралелепіпедної форми, зі стандартними вертикальними або горизонтальними членуваннями фасадів. Разом зі структурою обраних матеріалів і кольором вони визначають естетичний ефект панорами, її художні якості. Загальна композиція забудови, згрупування об'ємів базуються на суб'єктивних художньо-смакових принципах. Таку панораму можна доповнити новими хмарочосами або розрядити її без помітного порушення гармонії цілісності.

Об'єктами-прикладами дигітальної архітектури є новаторські споруди американського архітектора Френка Гері (Музей Гугенгейма в Більбао, Палац експериментальної музики в Сієтлі, Концертний зал в Лос-Анжелесі та ін.). Ці дигітальні споруди — класична альтернатива аналогової архітектури. Кожна з них може бути потрактована як мініпанорама, сформована з численних, різних за формою, хаотичних архітектурних об'ємів. За задумом їхнього автора вони повинні створювати ефект динамічної архітектури — архітектури в русі [4].

Крім цього, рівень впливу (втручання) дигітальної архітектури на архітектурний процес кожного архітектора є суттєво відмінним. Так, Грег Лінн стверджує, що для нього комп'ютер — це медіум, посередник між віртуальним і реальним світом. Френк Гері використовує деякі аспекти комп'ютера як медіума: у його бюро створюють макети, малюють ескізи, користуються іншими засобами. Цікавим є зізнання Г. Лінна: "Коли в середовищі архітекторів з'явився комп'ютер, ніхто не знав, як його можна використовувати. У першому своєму проекті за його допомогою я спробував змоделювати ситуацію в міському районі: підрахував кількість пішоходів і напрями людських потоків, виміряв інтенсивність автомобільного руху і так далі. Комп'ютер автоматично створив форму, що відповідає усім цим умовам. Довелося аналізувати статистичні дані,

щоб виправдати її раціональність і ефективність. Я пішов такою дорогою лише тому, що не розумів всіх можливостей комп'ютера. І згодом ціле покоління архітекторів, у тому числі і деякі з моїх колишніх учнів, просто не могли пояснити походження створеної ними форми, а лише постфактум підтверджували її якимись даними" [3].

Нові соціальні реалії і технології істотно міняють життя наших міст. Архітектор-концептуаліст Франсуа Рош розробив утопічну концепцію "Я почув про" (I've Heard About), згідно з якою місто — це будівля, що зростає вертикально подібно до безлічі термітників, без певного плану, але на основі певних правил. Ці структури послідовно будуються або радше доповнюються роботами, які добудовують все нові й нові перетікаючі житлові і суспільні простори згідно із запитами жителів. Такі та безліч інших змін переносять нас на новий рівень. Це нова свідомість, світобачення, нова парадигма професії. То що ж таке передова, дигітальна, інтерактивна архітектура? Відповідь — архітектура, заснована на розумінні світу як складної, багатовекторної і часом хаотичної системи. І ключову роль у ній відіграють процеси самоорганізації, співтворчості, взаємовпливи, які стають рушійними принципами і в архітектурній діяльності.

Вплив комп'ютерних технологій на формотворення в архітектурі є все ще надто малим порівняно з потенціалом, яким вони сповнені. І справа тут не в розвиткові технологій, а у формуванні нової свідомості і як наслідок — нових підходів в архітектурі. Хочеться думати, що комп'ютер не зможе витіснити архітектора з процесу проектування. Проте... Зміниться роль архітектора, зміняться його завдання, багато із звичних до сьогодні завдань архітектора відійдуть у сферу комп'ютерних технологій. Роль архітектора, швидше за все, полягатиме у визначенні нових цілей архітектури, в пропонуванні нових підходів, і все це матиме сенс у синтезі з комп'ютерними технологіями задля створення справді живої архітектурної структури, відповідної потребам часу і суспільства.

У сучасній архітектурі комп'ютерні технології переважно відіграють роль інструментарію, з різною мірою ангажації в проектувальних процесах (на вибір архітектора), здійснюючи якісний вплив на формотворення чи вирішення економічно-конструктивних завдань, підносячи архітектуру на новий рівень якості. Дигітальна архітектура не обмежується використанням комп'ютерних технологій як інструменту — вона, її форми, образи, конструктивні вирішення задаються і визначаються комп'ютерними технологіями. Роль архітектора тут більше — в керуванні процесом, у спрямуванні його в необхідне русло (керування вихідними даними), хоча при цьому результат є неможливим для передбачення і часто викликає здивування у самого архітектора — "автора".

1. *Войтицкая М.* "Физика" и "Метафизика" дигитальной архитектуры: поиски формы и воплощение невозможного" // http://www.stroyby.com.
2. *Емельянова О.И., Савчук Ю.А.* Нелинейная архитектура — архитектура будущего // Вісник, 2010. — Вип. 2 (82). — С. 50.

3. *Кудрявцев П.* Теория и практика Грега Линна // Современный дом. — 2005. — № 1. — Янв. // http://archi.ru/events/news
4. *Середюк И.* Дигитализация и М-теория // Інтернет-журнал “Форма” // http://www.forma.spb.ru.
5. *Середюк И.* Дигитальные формы современного архитектурного дизайна // Інтернет-журнал “Форма”// http://www.forma.spb.ru.
6. TATLIN _news №5/41/ // http://archi.ru/events/news.

**ДИГИТАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА:
СРЕДСТВО ИЛИ НАПРАВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

Ольга Криворучко, Марія Процик

Анотация. В статье исследуются вопросы дигитальной архитектуры как нового явления, влияния компьютерных программ на процесс проектирования и роль архитектора в этом процессе.

Ключевые слова: дигитальная архитектура, компьютерные технологии, формообразование.

**DIGITAL ARCHITECTURE: MEANS OR DIRECTION
OF CONTEMPORARY ARCHITECTURE**

Olga Kryvoruchko, Mariya Protsyk

Annotation. In the article questions of digital architecture as new phenomenon, influence of computer programs on the process of designing and role of the architect in this process are researched.

Keywords: digital architecture, computer technologies, forming.

УДК 821.161.2.09:097

Петро Нестеренко

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач проблемної науково-дослідної лабораторії НАОМА

Леся Українка й родина Косачів у мистецтві екслібриса

Анотація. У статті розповідається про зацікавлення майстрів екслібриса творчістю Лесі Українки та родини Косачів, про участь художників у Міжнародній виставці-конкурсі книжкових знаків, приуроченому пам’яті великої поетеси.

Ключові слова: екслібрис, книга, Леся Українка, Олена Пчілка, музей, поезія.

Роком Лесі Українки оголошено 2011-й у Волинській області. Утворено організаційний комітет, затверджено план заходів з підготовки та відзначення в області 140-річчя від дня народження Лесі Українки та 100-річчя з часу написання драми-феєрії “Лісова пісня”.

Урочистості відбувались у с. Колодяжному й м. Ковелі, в інших містах і селах Волині. З числа здійснених заходів — IV науково-практична конференція "Леся Українка і родина Косачів у контексті української та світової культури", V Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва імені Лесі Українки, Огляд-конкурс народно-інструментальної музики "Калинова сопілка" та інші акції.

Як відомо, дитячі і юнацькі роки Лесі Українки минули у селі Колодяжному, де вона з перервами проживала з 1881 по 1907 р. Тут чимало років мешкала її мати — відома письменниця Олена Пчілка (Олена Петрівна), сестра видатного історика, фольклориста, професора Софійського та приват-доцента Київського університетів М.П. Драгоманова. Звідси поетеса надсилає І. Франкові до друку першу збірку віршів "На крилах пісень". Тут написані: "Поет під час облоги", цикл "Пісні про волю", поеми "Русалка", "Самсон", драматичний твір "Блакитна троянда".

М. Маловський. Екслібрис Марії Гайдучок. Ліногравюра. Київ. *1986*

У травні 1891 року Колодяжне відвідав Іван Франко, який високо цінував Лесю Українку, віддавши поетесі друге місце в українській поезії після Тараса Шевченка. Відвідувала Колодяжне і сім'я Миколи Лисенка. Київський художник Мар'ян Маловський створив 1986 року чудовий екслібрис, у якому поєднав профілі Т. Шевченка і Лесі Українки, розмістивши їх у своєрідному медальйоні на тлі орнаментованого рушника.

Леся Українка — людина виняткової мужності і принциповості, духовної краси і мистецького обдарування. Великий поет України і жінка з трагічною долею, вона увійшла в свідомість поколінь як символ незламності і боротьби. До когорти сильних духом її прилучив здійснений нею життєвий і творчий подвиг [1, с. 21]. Поетичне багатство й своєрідність поетеси розкрилися в оточенні елітної частини соціуму. Родина Косачів, що славилася культурними традиціями, мала велику бібліотеку, значну частину якої становили твори художньої літератури. Щирі стосунки з багатьма діячами української культури сприяли її поповненню, зокрема творами І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаника, О. Маковея, Ю. Федьковича, Н. Кобринської та ін. Екслібрисами в родині Косачів не користувалися.

Постать Лесі Українки привернула увагу майстрів книжкового знака на початку 1960-х, коли з так званою відлигою загострився інтерес

Каталог Міжнародної виставки "Леся Українка та родина Косачів в екслібрисі" с. Колодяжне, *2003*

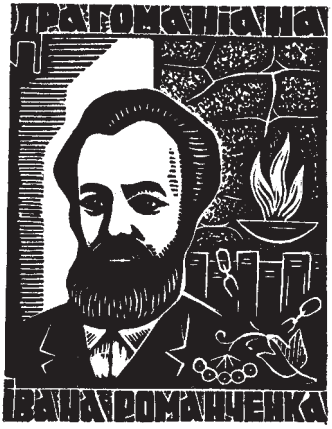
до української культури, мистецтва малої графіки, у тому числі екслібриса. Ним захоплювалися як відомі українські графіки, так і молоді художники, котрі з часом стали знаменитими й продовжували творити екслібриси. Так, композиція одного з них, награвірованого на дереві 1964 року Володимиром Масиком для Юрія Назаренка (1904–1991), зображує книги зі збірки останнього — твори І. Франка, Т. Шевченка, М. Лисенка, Лесі Українки та інших авторів. Книги викладені в композиції віялом довкола земної кулі. Сюжет засвідчує, що відомий літературознавець і перекладач захоплювався книгознавством і доклав зусиль до видання збірки "Україна і світ" з 300 томів документів — рукописних і друкованих — про українську культуру у світі [2].

Ще два екслібриси виконав того ж року київський художник Костянтин Козловський, син Костянтина Степановича Козловського — завзятого художника-екслібрисиста, який створив близько тисячі мініатюр, награвірованих на дереві. Перший з названих митців позначав свої екслібриси монограмою "ККК" (на відміну від батькової — "КК"), він зобразив поетесу на відпочинку серед зелені, з архітектурними мотивами на другому плані. Цей твір автор адресував київському медичному працівникові, бібліофілу й колекціонеру екслібрисів К.Д. Шумському. 1971 року для земляка Р.І. Олексіїва, мешканця Москви, Козловський-батько створив екслібрис з портретом поетеси у віночку з квітів у лівій частині композиції; праворуч зображено грозу, що трощить дерева. У куточку вгорі зліва видніється ювілейна дата — 100.

До столітнього ювілею Лесі Українки для автора офортів до "Лісової пісні" Михайла Дерегуса поетичний екслібрис у техніці гравюри на дереві із зображенням Лукаша й Мавки виконала відома художниця-бойчукістка Марія Котляревська. Його відтворено в альбомі-каталозі екслібрисів художниці, виданому її земляком, дніпропетровським художником В. Хворостом [3, с. 7].

Матері поетеси — Олені Пчілці 1974 року присвятив екслібрис Олександр Фисун — автор низки екслібрисів, адресованих відомим діячам культури минулого. Олена Пчілка уподобляла себе до бджоли, яка но-

сить мед до вулика рідної культури, тому саме цей сюжет ліг в основу адресованого їй екслібриса. “Олена Пчілка біля Кодацького порога” — така назва композиції Василя Хвороста. Постать активної громадської діячки зображена на тлі нині не існуючих порогів і сприймається як картинний сюжет.



Б. Пастух. Драгоманіана Івана Романченка. Ліногравюра. Луганська обл. *1970*

Є таке неписане правило, згідно з яким художники мають адресувати свої мініатюри лише сучасним власникам бібліотек, проте деякі з митців не дотримуються цього положення. Лесі Українці присвятили свої екслібриси київський художник Георгій Зубковський та його колега з американського міста Сієтла Віталій Сад. Останній також зобразив працелюбну бджілку, яка збирає нектар.

Усе своє неспокійне і творче життя Олена Пчілка (Ольга Косач) присвятила утвердженню національної культури. Цьому сприяв її рішучий, завзятий і вольовий характер. Цілеспрямованість на національне визволення, несхибність і непримиренність з усім, що може зруйнувати національні ідеали, принципова завзятість зробила її зразковим національним діячем [4, с. 21].

У літературній етиці XIX ст. було прийнято жінкам ховати своє ім’я за псевдонімом, отож звідси — Олена Пчілка та Леся Українка [5, с. 408]. Ларису Косач малою називали Леся, а оскільки надрукувалася вона вперше в Галичині, приїхавши, як тоді казали, з Великої України, то редакція поставила біля дитячого імені Леся географічне означення, звідки авторка — Українка [6, с. 409].

Наприкінці 1850-х років легально створюються українські громади, організовуються недільні школи, що намагаються запровадити навчання українською мовою, консолідувати національно свідомі сили. Одним з визнаних лідерів київської громади був дядько Лесі Українки Михайло Драгоманов (1841–1895). Відомого публіциста, історика, літературознавця, фольклориста, філософа і громадського діяча також вшанували майстри екслібриса. Ще в 1970 році художник Богдан Пастух з Луганщини виконав у техніці лінориту екслібрис “Драгоманіана Івана Романченка”, в якому вчений постає на тлі кам’яної стіни з жертовним вогнем, книгами та гілкою калини. Інший екслібрис — черкаського художника Анатолія Алексєєва, виконаний 2003 року, подає постать доцента Київського університету М. Драгоманова, який на той час очолював ліве крило київської “Громади”, через що його було звільнено 1875 року за політичну неблагодійність. Погляд Михайла Драгоманова спрямовано не на глядача,

О. Малишко. Екслібрис Музею ім. Лесі Українки в Колодяжному. Поздовжна гравюра на дереві. Київ. *2003*

а у вічність, за ним — книга з красномовним написом “Громада”.

На відкриття пам’ятника Лесі Українці в Києві до 60-річчя її пам’яті відгукнувся Олександр Губарєв. Його книжковий знак адресовано Галині Кальченко — авторові пам’ятника поетеси. На екслібрисі зображено скульпторку, яка немовби презентує свій твір, тримаючи його на долонях. На постаменті пам’ятника, встановленого 1973 року в столиці України, вибито слова віршів київського циклу поетеси:

Як я умру, на світі запалає
Покинутий вогонь моїх пісень,
І стримуваний пломінь засіяє,
Вночі запалений, горітиме удень...

Цей же пам’ятник бачимо і в екслібрисі вже згадуваного Василя Хвороста, як символ столиці, на ньому напис “Києву 1500”.

Низку портретних і сюжетних екслібрисів виконали художники в 1970–1990 роках: Руслан Агірба, Микола Бондаренко, Василь Вечерський, Борис Інгор, Орест Криворучко, Борис Куновський, Дмитро Мирошниченко та інші. Деякі з них декларують рядки поетеси, наприклад у Д. Мирошниченка з Харкова:“Ні! Я жива! Я буду вічно жити!”, Б. Куновського з Кривого Рогу: “Я в серці маю те, що не вмирає”. Художники А. Буренко з Прилук і В. Усолкін з Харкова виконали екслібриси, присвячені 125-річчю від дня народження Лесі Українки. В. Усолкін зображує бандуристку на тлі сільського пейзажу з хатинками, церквою й вітряком, а довкола неї Лесині слова “До тебе, Україно, наша бездольная мати, струна моя перша озветься”.

1982 року для київської бібліотеки, що носить ім’я поетеси, виконав два екслібриси російський художник Євген Синілов. А для Дружківської міської бібліотеки також імені Лесі Українки, що на Донбасі, у 1998 році створив екслібрис Борис Романов з міста Сіверськодонецька. Він відомий низкою вишуканих екслібрисів шевченкіани, які щороку до дня народження Тараса Григоровича дарує видатним діячам української культури, серед яких є чимало й лауреатів престижної Шевченківської премії. В основі цих екслібрисів — портретні зображення Лесі Українки в овалі. Досить часто образ поетеси, наприклад у Є. Синілова, подається дещо ідеалізовано.

У рамках циклу заходів, приурочених 55-річчю Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки, яке широко відзначалося у липні 2004 року, відбулося підведення підсумків міжнародного конкурсу

книжкових знаків “Леся Українка та родина Косачів в екслібрисі”. Член журі конкурсу, директор Волинського краєзнавчого музею (м. Луцьк) Анатолій Силюк зазначив у вступному слові до каталогу виставки, що тема “Леся Українка та родина Косачів в екслібрисі” є ще “білою плямою”, не дослідженою науковцями і не заповненою митцями. Отож конкурс став першою вдалою спробою прилучити художників і дизайнерів України та зарубіжжя до осмислення в книжкових знаках життєвого і творчого шляху Лесі Українки, її зв’язків з Волинню, подвижницької праці на ниві української науки та культури родини Косачів: Олени Пчілки, Петра Косача, Михайла Драгоманова, Ольги Косач-Кривинюк, Михайла Косача, Оксани Косач-Шимановської, Ізидори Косач-Борисової, Юрія Косача, жертовної праці цілих поколінь музейних працівників по збереженню косачівських родинних осередків і увічненню їхньої пам’яті [7, с. 3].

М. Неймеш.
Автоекслібрис. Ліногравюра.
Харків. *2003*

28 учасників з України й один наш земляк із США (В. Сад) подали на конкурс 62 творчі роботи, які поповнили фондову колекцію Колодяжненського літературно-меморіального музею і склали основу виставки, приуроченої до 90-річчя пам’яті великої української поетеси. Того ж року відзначалося й 55-річчя музею, 155-річчя від дня народження Олени Пчілки та 75-річчя Волинського краєзнавчого музею. Художники вдало скористалися розмаїттям технічних засобів — від гелевої ручки до широкої палітри графічних технік, зокрема глибокого та плоского друку на дереві, пластику й лінолеумі. Частину екслібрисів виконано в кольорі (відбитки з 3 дощок), а також у техніці комп’ютерної графіки. Спонсорами й меценатами конкурсу стали відділ культури Ковельської держадміністрації та кілька підприємств м. Ковеля.

Різні сторони творчої діяльності Лесі Українки — непересічної особистості, поетеси, драматурга, прозаїка, перекладача, літературознавця, публіциста і громадського діяча, наразі знакової постаті української культури — цікавили екслібрисистів. Киянин Руслан Агірба, який віддає перевагу класичному мистецтву, створив 12 екслібрисів, в яких передано ключові моменти відомих оперних спектаклів. Серед них і композиція, виконана на замовлення голландського шанувальника мистецтва екслібриса, тонко й водночас емоційно передає епізод з опери “Дон Жуан”. Сюжет екслібриса, його трактування цілком відповідають характеристиці твору як “веселої драми”, що органічно поєднує комедійність і трагедію.

В. Усолкін. Екслібрис Федора Плотніра з Нової Праги. Ліногравюра. Харків. *1996*

У драмі “Касандра”, сюжет якої запозичено з античних легенд про війну греків з троянцями, Леся Українка оспівує давньогрецьку естетику та філософію, де найвищою мудрістю є: сміливо йти назустріч долі, жити, знаючи неминучість трагічного кінця. Херсонський графік Фелікс Кідер поклав в основу екслібриса епізод з троянським конем.

Вершиною драматичного мистецтва Лесі Українки, є, безперечно, драма-феєрія “Лісова пісня”, написана влітку 1911 року в Кутаїсі, за 10–12 днів у тому стані “творчого божевілля”, яке так дорого коштувало її здоров’ю і після якого довго доводилось опритомнювати [8, с. 49–50]. У ній тема відкритості до природи як частини Всесвіту є модифікацією теми свободи й несвободи духу — основної в усій творчості Лесі Українки. Колискою “Лісової пісні”, без сумніву, стало Колодяжне. Драма побудована на талановито відтворених поетесою легендах. У ній любов, що підносить людину вище за власну індивідуальність, вище за власне “Я”, робить Мавку, яка стала на людські стежки, безсмертною.

Одна з основних рис Лесиного світосприйняття її творчої манери — музикальність — приваблює багатьох художників. У полоні Лукашевої сопілочки опинилось чимало митців — Руслан Саєнко, Георгій Сергєєв (Київ), Микола Неймеш, Олексій Литвинов (Харків), Анатолій Худяков (Дніпропетровськ), Микола Дмитрух (Тернопіль). Один із найтитулованіших українських екслібрисистів — Василь Леоненко з Чернігова — в ювілейному (тисячному !) подружньому книжковому знакові (“Васіля і Ганны Л.” — рідною білоруською мовою) передав поезію місячної ночі, коли по-особливому звучить мелодія. Ще один кольоровий екслібрис виконав інший тонкий лірик Володимир Вишняк з Київщини, який буквально проілюстрував поетичні рядки: “Мусить пташка малесенька дбати, де під снігом поживу шукати”.

Віра в слово як у могутню зброю притаманна усій творчості Лесі Українки. Недарма Іван Франко вважав цю хворобливу жінку чи не наймужнішим поетом на всю Україну. Цілком логічно в основу екслібриса львівського графіка Бориса Дроботюка покладено слова поезії з циклу “Невільничі пісні”:

Слово, чому ти не твердая криця,
Що серед бою так ясно іскриться?
Чом ти не гострий, безжалісний меч,
Той, що здійма вражі голови з плеч?..

Цими поетичними рядками майстерно вимальовано погрудний Лесин портрет в екслібрисі для Віри Комзюк — завідувачки Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки. У ньому образ поетеси неначе повертається до нас із космічного небуття, з глибин Всесвіту, і серед зірок спалахнули безсмертні її слова "Зброя моя, послужи воякам краще, ніж служиш ти хворим рукам!"

Л. Коцюрба. Contra spem spero (Без надії сподіваюсь ...). Ліногравюра. Київ. *2003*

Книгозбірням Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки та Волинському краєзнавчому музеєві присвятили свої твори художники О. Губарєв, О. Криворучко, І. Колядіна, О. Малишко, В. Настенко, Р. Саєнко, Г. Сергєєв.

Народний художник України Олександр Губарєв, який свій перший екслібрис створив 50 років тому, а його графічні роботи прикрашають, без перебільшення, всі музеї України, до 100-річчя від дня народження поетеси виконав ілюстрації до віршів "Напис на руїні", "Дим", "Забута тінь" та поеми "Віла-Посестра". На виставку у Колодяжному художник подав два нові екслібриси, виконані в улюбленій автором техніці ліориту, в яких постають герої вищезгаданих творів.

Київська художниця Оксана Малишко працює в рідкісній на сьогодні техніці дереворізу, який ще не вичерпав своїх можливостей, особливо коли до справи береться вправна рука. Постаті двох сестер, зображених в екслібрисі, яскраво демонструють не лише технічні можливості матеріалу, магію чорно-білих паралельних ліній, а й оригінальність думки, ліричне світобачення талановитої художниці.

Невмирущість Лесиної поезії, актуальність її для сьогодення гостро відчуває й Ігор Біликівський зі Львова. В екслібрисі для відомої письменниці Ганни Пагутяк він художньо вирішує поставлене Лесею Українкою запитання: "Як світ новий з старого збудувати?". В основі символічного сюжету — звичайний каштанчик, з якого виростає розкішне дерево.

Харківський художник Микола Неймеш виконав низку екслібрисів, що ілюструють "Лісову пісню" — драму про кохання. "Про кохання в його космогонічному язичницькому сенсі. Тобто мова йде про Простір

Життя як Простір Еросу” [9, с. 209]. А враження від прочитаної художником поеми “Давня казка” спричинили появу двох екслібрисів, в одному з яких награвіровано рядки:

Не поет, хто забуває
Про тяжкі народні рани,
Щоб собі на вільні руки
Золоті надіть кайдани.

Такою була відповідь поета слугам графа Бертольда (граф хотів підкупити поета). Художник, як і поетеса, гнівно засуджує продажність, що розкладає суспільство.

Звернення майстрів українського екслібриса до світу Лесі Українки та родини Косачів є свідченням того, що ідеали, життя і творчість геніїв продовжують хвилювати серця наших сучасників.

1. *Комзюк В., Мержвинська Л.* Літературно-меморіальний музей-садиба Лесі Українки в Колодяжному. Путівник. — Луцьк: Ініціал, 1996.
2. EX-LIBRIS: Книжкові знаки киян / Упор. М. Грузов, А. Кончаковський. — К.: Кий, 2000.
3. *Хворост В.* Екслібриси Марії Котляревської: Альбом-каталог / До 100-річчя від дня народження. — Дніпропетровськ, 2002.
4. *Зборовська Н.* Моя Леся Українка / Есей. — Тернопіль: Джура, 2002.
5. *Шевчук В.* Із вершин та низин. Книжка цікавих фактів із історії української літератури. — К.: Дніпро, 1990.
6. *Там само.*
7. *Леся* Українка та родина Косачів в екслібрисі. Каталог виставки. Укладачі П. Нестеренко, А. Силюк. — с. Колодяжне, 2003.
8. *Комзюк В., Мержвинська Л.* Літературно-меморіальний музей-садиба Лесі Українки в Колодяжному. Путівник. — Луцьк: Ініціал, 1996.
9. *Зборовська Н.* Моя Леся Українка / Есей. — Тернопіль: Джура, 2002.

ЛЕСЯ УКРАИНКА И СЕМЬЯ КОСАЧЕЙ В ИСКУССТВЕ ЭКСЛИБРИСА

Петр Нестеренко

Аннотация. В статье рассказывается о заинтересованности мастеров экслибриса творчеством Леси Украинки и семьи Косачей, об участии художников в Международной выставке-конкурсе книжных знаков, посвященной памяти великой поэтессы.

Ключевые слова: экслибрис, книга, Леся Украинка, Елена Пчилка, музей, поэзия.

LESYA UKRAYINKA AND THE KOSACH FAMILY IN THE ART OF EX-LIBRIS

Petro Nesterenko

Annotation. The article tells about the interest of masters of ex-libris in the works of Lesya Ukrayinka and the Kosach family, the artists’ participation in the International exhibition-contest of book signs dedicated to the memory of great poetess.

Keywords: ex-libris, book, Lesya Ukrayinka, Olena Pchilka, museum, poetry.

УДК 355.66:7.03“16/17”

Тетяна Кротова

кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та історії мистецтв Інституту дизайну та реклами (Київський національний університет культури і мистецтв)

Роль військової форми в історії класичного костюма

(На матеріалі творів образотворчого мистецтва XVII–XVIII ст.)

Анотація: У статті проаналізовано передумови введення та функції європейської військової форми; простежено трансформацію форм та елементів військового костюма у світський упродовж XVII–XVIII ст. засобом впливу визначних історичних постатей того часу; охарактеризовано деталі та особливості військової форми, які відіграли значну роль в історії класичного костюма.

Ключові слова: військова форма, класичний костюм, класичний стиль в костюмі, каптан, жюстокор, сюртук, фрак, сорочка, краватка.

Класичний костюм у сьогоднішньому розумінні пройшов довгий історичний шлях розвитку від форм одягу XVIII ст. до тих, які він має зараз. Розуміння нами класичного костюма зводиться передусім до ділового одягу: жіночого — жакета та спідниці або брюк, чоловічого — піджака та брюк прямого силуету із коміром і лацканами помірних розмірів, з формами і пропорціями, максимально наближеними до природних форм тіла людини. Для виготовлення такого костюма використовуються якісні тканини, переважно одноколірні, стриманий декор, відповідні доповнення.

Витоки класичного стилю значною мірою закладені у військовому одязі XVII–XVIII століть. Джерелами, за допомогою яких можна проаналізувати характер та послідовність трансформацій форм військової форми у світський костюм, стали живописні полотна цього періоду.

Базовими спеціалізованими дослідженнями при написанні цієї статті стали: ґрунтовне дослідження генерал-майора Генерального штабу російської армії кінця XIX століття А.К. Пузирєвського “Розвиток постійних регулярних армій і стан військового мистецтва у добу Людовика XIV і Петра Великого”, видане у Санкт-Петербурзі 1889 року [14], робота Міла Луї Адальберта “Історія одягу та обладнання Королівської пруської армії у 1808–1878 роки”, видана у Німеччині 1999 року [18], видання Національного морського музею 2007 року (Грінвіч, Англія) “Вдягнутий для боротьби: уніформа британського морського флоту” [18], праця англійського дослідника Ф. Келлі “Історія костюма і обладунків. Від хрестоносців до придворних чепурунів”, видана у перекладі з англійської у Москві в 2008 році [11].

Специфіка військової форми провідних європейських країн розкривається у виданнях з історії костюма, моди, стилю І. Блохіної [3], В. Бруна, М. Тільке [4]. Основними наочними джерелами у вивченні світського костюма періоду XVII–XVIII століть слугували альбом А. Ватто [6], видання інституту костюма м. Кіото, Японія [10], сучасна енциклопедія "Мода і стиль" [15]. У визначенні термінології та витоків походження тих чи інших складових костюма або його елементів автор посилається на дослідження К.А. Буровика "Родовід речей" [5], "Термінологічний словник одягу" Л. Орленко [13], енциклопедичний словник Л. Альошиної "Європейський живопис XIII–XX століть" [7]. Розгляд військового та світського костюмів у контексті певних мистецьких стилів, історичних подій та впливу певних історичних постатей вимагав також використання джерел з історії Англії та Франції як країн, що зіграли найзначнішу роль у розвитку європейського класичного костюма [1–3, 8, 12, 16].

В усіх вищенаведених джерелах ми знаходимо або спеціальні дослідження військового одягу, або відомості щодо світського одягу в контексті відповідних історичних епох. Утім, відсутні дослідження, в яких розкрито особливості зародження, трансформації форм костюма протягом XVII — першої половини XX століть, що з часом дістали назву класичних. І саме у процесі зародження та набуття перших ознак на шляху до класичних форм визначна роль належить військовому одягу. Отже, автор ставить за мету визначити роль військової форми в історії класичного костюма, виокремити ті деталі та особливості військового одягу, які були запозичені у світський і відіграли значну роль в історії класичного костюма.

Військовий одяг мав не тільки функції захисту тіла, а й представницьку функцію, був своєрідною візитною карткою будь-якої армії. Тактика ведення бойових дій у XVII столітті залишає в минулому лицаря у громіздких обладунках. Головна роль в арміях Європи належала професійним військовим, найнятим для постійної служби. У середині XVII століття найбільш економічно розвиненою країною була Франція, де і відбулися суттєві реформи перетворення армії на державний підрозділ. На підставі аналізу історичної літератури, зокрема згаданого ґрунтовного дослідження А.К. Пузирєвського, можна констатувати, що першим увів у 1645 році регламентовану військову форму — червоні каптани — англійський революціонер Олівер Кромвель [14, с. 225]. Ця армія була створена проти самодержавного короля Карла І і аристократів. Оскільки в армії служили не підготовлені найманці, а прості селяни і ремісники, відбувалося чітке дотримання військового уставу, а з метою досягнення дисципліни, полегшення керування багаточисленною армією і була введена регламентована військова форма. Як зазначає А.К. Пузирєвський, "Формений одяг має ...коріння у прагненні раціоналізувати обмундирування: необхідно мати можливість у бою відрізняти своїх від чужих... Нарешті, вимоги дисципліни, зімкнутість, встановлення спільного духу в тактичній одиниці — досягається набагато швидше, якщо вона вдягнута одноманітно [14, с. 225]".

Чималий внесок у розвиток брючної моди внесли німецькі наймані солдати XVI століття — ландскнехти. Гроші цьому неспокійному воїнству платили нерегулярно, одяг швидко старів. Хтось здогадався перетворити лахміття в стрічки і перев'язати їх у кількох місцях, закріпивши на поясі та колінах. Вийшли оригінальні й химерні шаровари — плюдерхозени (*pluderhosen*) [5, с. 36]. У чепурунів, які носили такі шаровари зовсім не від бідності, на виготовлення їх йшло до ста ліктів матеріалу. Цим не забули скористатися контрабандисти для доставки через кордони дорогих тканин.

У середині XVII століття у Франції окремі особливості світського костюма та його деталі почали формуватися з переходом суворої геометрії іспанського костюма до характерних складних і декоративних форм французького епохи Людовика XIV. Одяг стає мальовничішим, пристосовується до фігури людини, стає індивідуальним, при його оформленні враховуються гра світла й тіні, блиск тканин і динаміка руху людини.

Наприкінці XVII століття Людовик XIV вводить до світського вбрання новий вид придворного одягу, запозичений з військової уніформи — жюстокор (від фр. *juste au corp* — близький до тіла) — каптан, жорсткий на волосі, довжиною до коліна, із чітко обрисованим силуетом із розширенням на стегнах [15, с. 155]. На гравюрі Антуана Трувена "Маршал герцог де Бервік" можемо бачити, як виглядав жюстокор військових у цей період. Ранній варіант жюстокора відтворено на гравюрі Жана Лепотра "Щоголь".

Щодо сорочки, то її характеристику знаходимо у книзі К.А. Буровика "Родовід речей": "...прийшло XVII століття, і для чоловічого костюма настав час, коли не комір і стрічки, а сорочка стала центром обліку. Між коротким жилетом і низько розташованими на стегнах штанами напоказ виставляли білосніжну рубаху — у багатих з найтонкішого полотна, прикрашену рюшами і мереживом. Сяюча білизна сорочки була атестацією і матеріального становища, і високої "моральності" її володаря" [5, с. 25]. Зверху випускалося жабо (від фр. *jabot*) — мережева або серпанкова оборка навколо шиї або на грудях, що приховувала розріз сорочки [13, с. 77–78]. Чоловіки носили жабо, доповнюючи його манжетами з такого ж матеріалу, два століття — з середини XVII до середини XIX ст., пізніше ці деталі стануть елементами жіночого одягу.

Новомодним стало ще одне доповнення — батистовий шарф з мереживними кінцями — крават — чоловіча краватка з мереживним оздобленням, що зав'язувалася бантом, пізніше його кінці заправлялися за борт камзола. К.А. Буровик зазначає, що краватка бере свій початок від шийних хусток давніх римлян, і в перекладі з німецької краватка (рос. *галстук*) — шийна хустка — Halstuch [5, с. 92]. Він також наголошує, що другою батьківщиною краватки є Франція, коли при дворі Людовика XIV її носили хорвати з особистої гвардії короля, і саме звідси — назва, яка побутує у багатьох європейських мовах, "кроат" (від франц. cravate). У російському костюмі цей елемент спостерігається лише після реформ

Іл. 1. Адольф фон Менцель. Концерт Фрідріха II в Сан-Сусі. 1852

Петра I. Тоді його називали "...и галстух, и галштук, и галстук, и даже гауздук — мовою оригіналу [5, с. 92]". Краватку стрічкового типу майже сучасного вигляду почали носити з 1860–1870-х років.

Поясним одягом цього періоду були штани до коліна — "ренграви", названі на ім'я голландського посла в Парижі Рейнгрфена Ван Залма. У 1650-і роки його вважали брючним реформатором: він спробував повернути чоловічий одяг до спідниці, поверх штанів запропонувавши надягати широкі панталони з оборками (ренграви). За примхою Людовика XIV ця мода протрималася сорок років. На гравюрі невідомого художника "Людовік XIV в ренграві. 1660" можемо наочно побачити, як виглядав такий галантний наряд [15, с. 156]. З-під ренграва видно пишні мережеві оборки — наколінники із назвою "канони" — жерла гармат. Поверх канонів зліва і справа розташовані банти підв'язок.

Жюстокор повільно входив у вжиток через заборону короля: спочатку лише він носив жюстокор з пурпурної парчі із золотим або срібним шитвом. Потім дозволив носити його найближчим членам своєї родини, пізніше — ще п'ятдесяти наближеним особам. Тому його називали "жюстокор за привілеєм". У 1672 році монарх вперше утверджує військову форму. І жюстокор, що прийшов з військового середовища, повертається туди вже в якості мундира — суворо визначеного за кольором і оздобленням для кожного роду військ. Лише у 70-ті роки XVII століття жюстокор стає розповсюдженим модним одягом, який шили з дорогих тканин і який міг бути будь-якого кольору.

Іл. 2. Йоханн Франке. Фрідріх II (Великий), король Пруссії. *1763*

Наступний еволюційний етап, в якому простежується велика роль військового костюма, припадає на XVIII ст. і характеризується, головним чином, перетворенням військового каптана на фрак. Цей етап знову повертає нас до військового життя і пов'язаних із військовими потребами особливостей носіння військової форми, що можна спостерігати на живописних полотнах цього періоду. Виразною постаттю у цьому контексті є Фрідріх II Великий (1712–1786), король Пруссії, який очолював німецьку армію у другій половині XVIII століття. За часів його завоювань у нього склалося розуміння важливості уніфікації військового обмундирування як необхідної умови вдалої військової тактики. У 1767 році він писав про прусську армію другої половини минулого, XVII століття, яку очолював курфюрст Густав-Адольф: "...його кавалерія мала ще повністю старе озброєння; вона зовсім не могла бути дисциплінованою, оскільки кожен кавалерист сам добував собі коня, сукню і рушницю, внаслідок чого у підрозділах утворювалася дивовижна строкатість... А без форми — немає дисципліни [18, с. 122]".

Внаслідок ліквідації цих недоліків Фрідріхом II та його завойовницької політики територія Пруссії збільшилася майже вдвічі. Вигляд самого воєначальника яскраво переданий на багатьох живописних полотнах того часу. Проаналізуємо два з них. На картині Адольфа фон Менцеля "Концерт Фрідріха II в Сан-Сусі. 1852" (іл. 1) ми бачимо короля, який грає на флейті. Його вигляд значно відрізняється від вигляду чоловіків часів Людовика XIV. Пишність і розкіш бароко змінилися духом витонченості та інтимності. Дійство відбувається в оточенні вишуканого товариства: по правий бік — музиканти з інструментами та нотними пюпітрами, по лівий — зацікавлена аудиторія. На головному герої — темно-зелений жюстокор із яскраво-червоними обшлагами рукавів та вставками на комірі. Великі клапани кишень і поли оздоблені ґудзиками. Знову ж таки наголосимо, що це вже не жюстокор доби Людовика XIV: відсутні численні стрічки, шитво, — лише мереживо у

невеликому обсязі прикрашає комір-жабо та манжети білої сорочки. Під жюстокором — веста, або вестон — так називали у другій половині XVIII століття скорочену весту без рукавів зі спинкою з простого полотна напівприлеглої форми. Одного кольору з вестоном, коричневого, поясний елемент цього вбрання — вузькі штани до коліна, які розстібалися спереду у вигляді відкидного фартуха. Ці штани, що також у другій половині XVIII століття отримають назву кюлоти, вдягнені поверх світлих панчіх, прихованих під високими до коліна шкіряними чоботами на невеликих підборах.

Ми описали світський образ прусського короля. Звернемося тепер до його образу в ролі воєначальника на картині Йоханна Франке "Фрідріх II (Великий), король Прусії. 1763" (іл. 2). Ми бачимо унікальну річ — прототип фрака, перехідний етап, фактично перетворення верхнього елементу одягу на фрак — каптан синього кольору, поли якого під час їзди верхи для зручності відвертали назовні, а їхні кути скріплювали за допомогою ґудзика або гачка. Відкладний комір, обшлаги рукавів та підкладна тканина відвернутих назовні полотнищ червоного кольору додають особливої урочистості костюму. Цей спосіб носіння був не зовсім комфортним щодо світського одягу, тому поли каптана або сюртука для зручності носіння вже не пристібали ґудзиками або гачками, а відрізали при розкрої, і таким чином кути полок стали напівзаокругленими, пластичними. У цьому і полягало остаточне завершення перетворення каптана на фрак, і вже у 60-ті роки XVIII століття цей військовий одяг трансформується у світський. Так відбулося народження нового різновиду одягу — в Англії вперше з'являється фрак.

За визначенням І. Блохіної, фрак — це "англійський суконний сюртук з вирізаними полами спереду та вузькими довгими фалдами ззаду" [3, с. 189]. Історик костюма стверджує саме англійське походження цього одягу та зазначає, що у Франції фрак, зшитий з шовкової тканини і прикрашений вишивкою, слугував парадним одягом з 70-х років XVIII століття.

У другій половині століття фрак почали носити у міських колах, до нього призначалися світлі вузькі короткі штани — колоти, довгий камзол, потім скорочений жилет з високою застібкою і пласкі туфлі з пряжкою і низьким каблуком. Пізніше фрак світлих тонів — коричневий, зелений, синій — став повсякденним одягом. Після 1850 року він був вечірнім (бальним) туалетом, довжина пол і фалд змінювалася відповідно до моди, але колір — чорний — залишився постійним; лацкани робили з чорного атласного шовку. Етикет носіння фрака та доповнення його іншими складовими був досить суворим і чітко регламентованим: до нього треба було носити довгі чорні брюки, білий пікейний жилет, або замість нього — спеціальний пояс. Етикет носіння та доповнення фрака і у наш час залишається регламентованим — він є лише концертним одягом академічних виконавців або вечірнім (бальним) туалетом.

Отже, проаналізувавши усе вищевикладене, можна стверджувати, що упродовж XVII–XVIII століть відбулися найсуттєві трансформації елементів військової форму у світський костюм. Усе пов'язане з виглядом короля Людовика XIV та його найближчого оточення перетворювалося на закони моди. У тому числі означилися ті форми і деталі одягу, які згодом стануть основою класичного костюма: жюстокор — прототип чоловічого піджака і жіночого жакета, веста — прототип жилета, кравaт — прототип краватки.

Унікальною сторінкою в історії класичного костюма є перетворення військового каптана на фрак, що розглянуто на прикладах військового та світського образів прусського короля Фрідріха II. Класичні ознаки в костюмі почали формуватися і набирати силу у XVII–XVIII століттях з тієї причини, що особистість та індивідуальність вигляду вже цінувалися менше, аніж у попередні часи. Закони абсолютистської моди впливали на людину таким чином, що вона не стільки проявляла власну особистість, скільки демонструвала оболонку — регламентований костюм.

У межах даної статті проаналізовано лише ранній етап зародження цих форм, а саме — під безпосереднім впливом військової форми. Розквіт класичного стилю в мистецтві відбудеться наприкінці XVIII століття, а формування класичних форм у костюмі триватиме до першої половини XX століття. Отже, наступні етапи формування класичного костюма буде висвітлено у подальших наукових розвідках.

1. *Азимов А.* История Англии. От ледникового периода до Великой хартии вольностей / А. Азимов; пер. с англ. Н.А. Позднякова. — М.: Центрполиграф, 2004. — 319 с.
2. *Базен Ж.* Барокко и рококо / Ж. Базен. — М.: Слово, 2001. — 287 с.
3. *Блохина И.В.* Всемирная история костюма, моды и стиля / И.В. Блохина. — Минск: Харвест, 2007. — 400 с.
4. *Брун В.* История костюма от древности до Нового времени / В. Брун, М. Тильке; пер. с нем. Г. Светличная. — М.: ЭКСМО, 2005. — 463 с.
5. *Буровик К.А.* Родословная вещей / К.А. Буровик. — 2-е изд. — М.: Знание, 1991. — 232 с.
6. *Ватто А.* Альбом / А. Ватто; авт.-сост. М. Герман. — М.: Изобраз. искусство, 1984. — 56 с.
7. Европейская живопись XIII–XX вв.: энциклопедический словарь / авт. статей Л.С. Алешина [и др.]; ред. В.В. Ванслов [и др.]. — М.: Искусство: Nota bene, 1999. — 528 с.
8. *Иванов А.Ю.* Повседневная жизнь французов при Наполеоне / А.Ю. Иванов. Серия "Живая история: повседневная жизнь человечества" — М.: Молодая гвардия, 2006. — 350 с.
9. Історія костюма: Конспект лекцій для студ. спец. 6.020200 "Дизайн" спец. "Худож. моделювання одягу" / Уклад.: О.М. Лагода; К.М. Стеценко; Черкас. держ. технол. ун-т. — Черкаси, 2005. — 210 с.
10. История моды с XVIII по XX век: коллекция института костюма г. Киото, Япония / Ред. А. Фукай, М. Ивагами. — Италия — Россия: Taschen, 2007. — 737 с.
11. *Келли Ф.* История костюма и доспехов. От крестоносцев до придворных щеголей / Ф. Келли, Р. Швабе; пер. с англ. Т.Е. Любовская. — М.: Центрполиграф, 2008. — 216 с.

12. *Моруа А.* История Франции: от римского времени до начала Великой Французской революции / А. Моруа; пер. с фр. А.Ю. Серебрянникова. — СПб.: Гуманитарная Академия, 2008. — 349 с.
13. *Орленко Л.В.* Терминологический словарь одежды / Л.В. Орленко. — М.: Легпромбытиздат, 1996. — 345 с.
14. *Пузыревский А.К.* Развитие постоянных регулярных армий и состояние военного искусства в век Людовика XIV и Петра Великого / А.К. Пузыревский– С.-Пб.: Тип. В.С. Балашева, 1889. — 367 с.
15. Современная энциклопедия. Мода и стиль / Глав. ред. В.А. Володин. — М.: Аванта+, 2002. — 480с.
16. *Турчин В.С.* Французское искусство от Людовика XIV до Наполеона: l'ancien regime, революция и империя, XVIII — начало XIX вв. / В.С. Турчин. — М.: Жираф, 2007. — 286 с.
17. Dressed to Kill: British Naval Uniform, Masculinity and Contemporary Fashions, 1748–1857. — "National Maritime Museum", 2007. — 192 S.
18. *Mila Louis Adalbert.* Geschichte der Bekleidung und Ausrüstung der Königlich Preußischen Armee in den Jahren 1808–1878. — Neudruck der Ausgabe Berlin 1878, Osnabrück 1999. — 334 S.

РОЛЬ ВОЕННОЙ ФОРМЫ В ИСТОРИИ КЛАССИЧЕСКОГО КОСТЮМА (По материалам произведений изобразительного искусства XVII–XVIII вв.)

Татьяна Кротова

Аннотация. В статье проанализированы предпосылки введения и функции европейской военной формы, прослежена трансформация форм и элементов военного костюма в светский на протяжении XVII–XVIII веков посредством влияния выдающихся исторических личностей, охарактеризованы детали и особенности военной формы, которые сыграли дальнейшую значительную роль в истории классического костюма.

Ключевые слова: военная форма, классический костюм, классический стиль в костюме, кафтан, жюстокор, сюртук, фрак, сорочка, галстук.

THE ROLE OF THE MILITARY UNIFORMS IN THE HISTORY OF CLASSICAL COSTUME (Based on the works of art of XVII–XVIII centuries)

Tetyana Krotova

Annotation. The publication analyzes the preconditions of implementation and functions of European military uniforms, the transformation of forms and elements of the military costume into the secular one during the XVII–XVIII centuries through the effects of prominent historical figures is retraced, the details and peculiarities of military uniforms, which played a significant role in further history of classical costume are characterized.

Keywords: military uniform, the classical costume, classical style in costume, coat, jacket, coat, shirt, tie.

УДК 001.8:7.03

Олена Кашуба-Вольвач

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу ІПСМ НАМУ

Методика опрацювання джерельних матеріалів з образотворчого мистецтва і архітектури України

Анотація. У статті розглядається шлях наукового пошуку архівних і бібліографічних матеріалів з питань образотворчого мистецтва і архітектури у бібліотеках та архівах України. Стаття адресована насамперед молодим дослідникам та студентам, які розпочинають наукові пошуки. Подано перелік-огляд бібліотек та архівів Києва.

Ключові слова: методика, науковий пошук, бібліотека, архів, документ, образотворче мистецтво, архітектура.

І. Вступ, або для чого це потрібно

Незважаючи на таку довгу й перший погляд нецікаву назву статті, автор пропонує ознайомитися з коротким оглядом основних правил, знання яких допоможе перетворити похід до бібліотеки на розв'язування цікавої інтелектуальної головоломки, а пошук фактологічного матеріалу — на захоплююче розслідування таємниць, що приховує від нас час. Вивчаючи різні аспекти історії вітчизняного мистецтва, сучасний дослідник досить часто задає собі питання "де?" і "як?" знайти архівний, бібліографічний та іконографічний матеріал для повноцінної наукової роботи. Особливо гостро ця проблема постає перед молодими науковцями. Під час опрацьовування наукової теми виникає потреба у використанні найширшого кола документів, які висвітлюють різні її аспекти. Для цього необхідно проводити пошук найрізноманітніших документів, у яких тим чи іншим чином зафіксовані, найчастіше у неповному обсязі, окремі фрагментарні свідчення з питань, що нас цікавлять.

З огляду на те, що до теперішнього часу не існує путівників або довідників, де була б зібрана інформація та зведені матеріали з образотворчого мистецтва, архітектури, що зберігаються у сховищах України, дослідник здійснює пошук необхідних документів, спираючись на власний досвід, отримані знання та інтуїцію. Вже на початку пошуку виникають труднощі, спричинені розпорошеністю першоджерел по різних бібліотеках, архівах і музеях не тільки України, але й Росії, частково Польщі, а іноді навіть в інших країнах. Відсутність документально вивіреної і підтвердженої інформації при опрацюванні наукової теми нерідко призводить до великих втрат морального та етичного характеру і значною мірою нівелює науково-історичну цінність проведеного дослідження.

Велика розосередженість матеріалів по сховищах та відсутність необхідної довідкової літератури робить фактор часу головним при збиранні документальних першоджерел. Таким чином, при складанні науково-обґрунтованого плану, пов'язаного зі збиранням та опрацюванням архівного і бібліографічного матеріалу, необхідно уявляти всі чинники, що можуть вплинути на отримання кінцевого результату.

Запропонована методика є результатом багаторічної праці автора цієї статті у численних архівах і бібліотеках України та Росії з питань історії вітчизняного образотворчого мистецтва та архітектури. Автор має на меті показати дослідникові інформацію, що стосується безпосередньо пошуку, збиранню і опрацюванню історично-мистецьких документів у різних сховищах. Відразу зауважимо, що в даній статті не буде розглядатися величезний масив інформації та документів, який зберігається у російських бібліотеках, музеях та архівах, присвячений мистецьким пам'яткам центральної, східної та південної України, так само, як і у сховищах Польщі, Чехії, Угорщини та Австрії, де зберігаються історичні та мистецькі першоджерела регіонів Західної України, з однієї причини — фінансової. До того ж, виходячи з обсягу публікації, ми зможемо назвати і проаналізувати лише центральні бібліотечні та архівні установи Києва.

Детально розглянувши на прикладі м. Києва метод виявлення осередків зберігання цікавих документів, окреслимо напрямки проведення наукової розвідки у будь якому місті України.

Робота щодо збирання необхідних документальних джерел зазвичай проводиться у кількох напрямках:

- робота у бібліотеках з науковою літературою та джерелами різного характеру, а саме: каталоги мистецьких виставок, газетні і журнальні огляди та рецензії, поліграфічна продукція (плакати, буклети, листівки), мемуари, рукописні спогади та описи і т. ін.
- робота в архівах з метою пошуку і збирання неопублікованих текстових, іконографічних та картографічних матеріалів стосовно персональних, біографічних даних, історичних аспектів виникнення та розвитку мистецьких явищ і пам'яток архітектури.
- збирання матеріалів, що зберігаються у приватних архівах пересічних громадян (усні чи письмові спогади, іконографічний матеріал у вигляді фотографій, листівок, малюнків, начерків).

Усі ці напрямки мають свою специфіку і потребують індивідуальних методів роботи, різних за обсягом часових і трудових затрат.

Наведемо характеристику основних напрямків, пов'язаних з виявленням історично-мистецьких матеріалів і специфікою роботи стосовно кожного з цих напрямків.

II. Бібліотеки, які вони є і що можна в них знайти

Серед головних бібліотек України, де може знаходитися інформація з питань образотворчого мистецтва і архітектури України, необхідно, понад

усе, назвати ті заклади, до складу яких входять різні спеціальні відділи, такі, як образотворчих матеріалів, естампів, рідкісних видань, рукописів, картографії. Крім того, деяку інформацію можна виявити в спеціальних відділах або кабінетах бібліотек, зокрема відділ історії України чи відділ історії конкретного населеного пункту — Києва, Харкова, Львова тощо.

У першу чергу пошук потрібно розпочинати з головних загальнодержавних наукових бібліотек. Важливість саме такого кроку полягає у тому, що книгосховища центрального підпорядкування постійно і цілеспрямовано поповнювали свій фонд виданнями шляхом регулярних передплат, купівлею у книжкових магазинах та на аукціонах, за допомогою книгообміну. Повнота поточного комплектування забезпечувалася надходженням обов'язкових примірників творів друку з усіх вітчизняних видавництв та установ, які займаються видавничою діяльністю. У середині XX століття, під час загальнодержавного упорядкування бібліотечних колекцій, центральні бібліотеки доукомплектовувалися рідкими виданнями за рахунок місцевих, міських, районних та інших невеликих бібліотек, тому вони мають якнайповніші зібрання.

Інформація про те, що знаходиться у фондах бібліотек, багатоаспектно розкривається через систему каталогів, картотек, бібліографічних та інформаційних покажчиків. Фонди бібліотек зазвичай відображені в алфавітному, систематичному та предметному каталогах. У деяких бібліотеках матеріали про пам'ятки архітектури виділені у спеціальні каталоги для внутрішнього користування.

Головні центральні бібліотеки м. Києва окрім основних фондів зазвичай мають додаткові фонди, які зберігаються у спеціалізованих відділах, в яких часто можна знайти і матеріали з образотворчого мистецтва та пам'яток архітектури.

На сайті Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського наведено досить повний перелік бібліотек України різного підпорядкування (за винятком відомчих книгосховищ, як наприклад бібліотеки музеїв) та інформацію про їхнє місцезнаходження та структуру.

Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського

Київ, проспект 40-річчя Жовтня, 3; тел.: (380 44) 265-81-04
http://www.nbuv.gov.ua/

Бібліотека має спеціалізовані відділи, де зберігається інформація з питань мистецтва та пам'яток архітектури:

- Відділ зарубіжної україніки
- Відділ образотворчих мистецтв
- Відділ стародруків та рідкісних видань
- Відділ рукописів
- Відділ картографії

У бібліотеці зберігаються фонди бібліотеки Києво-Печерської Лаври, Київської духовної семінарії, альбомний фонд, куди входить колекція

так званих “кунстбухів” — збірників гравюр, за якими навчались учні іконописної школи Києво-Печерської лаври у XVII–XVIII ст.

Національна парламентська бібліотека України

Київ, Грушевського, 1; тел.: (380 44) 228-85-12

http://www.nplu.kiev.ua/

Бібліотека має спеціалізований **відділ рідкісних і цінних книг** (розташований за адресою: Київ, Боричів узвіз, 13), де зберігається інформація з питань мистецтва та пам’яток архітектури. До структури відділу входить сектор спеціалізованих видань образотворчого мистецтва, нотних та картографічних видань. У фонді сектору зберігаються сучасні плакати, репродукції, каталоги художніх виставок, художні листівки тощо (понад 42 тис. прим. видань), сучасні карти та атласи (близько 6 тис. прим. видань), нотні видання (понад 11 тис. прим. видань).

До послуг дослідників доступні:

- стародруки, дореволюційні, довоєнні та особливо цінні сучасні видання, а також спеціалізовані видання образотворчого мистецтва, картографічні і нотні документи, спеціалізовані документи групової обробки та авторефераті дисертацій;
- картотека видань типографії Києво-Печерської Лаври;
- картотека видань про Київ.

Державна історична бібліотека України

Київ, вул. Лаврська, 5 (кол. вул. І. Мазепи (Січневого повстання), 21) корп. 24 (на території Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника), тел.: (380 44) 280-46-17

http://www.dibu.kiev.ua/

Бібліотека має добре організований довідково-бібліографічний апарат.

- Відділ рідкісної книги має збірку унікальних українських стародруків, колекцію видань Києво-Печерської Лаври, вишукану колекцію видань з теорії та історії образотворчого мистецтва, яка складається з розкішно оформлених альбомів, монографій видатних дослідників, мистецтвознавців XIX–XX ст.
- Відділ історичного краєзнавства має “Зведену Картотеку матеріалів з історії міст і сіл України” (біля 300 тис. карток), яка містить інформацію з історії вітчизняних населених пунктів, що постійно поповнюється.

Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В.Г. Заболотного

Київ, Гостинний ряд, 4; тел.: (380 44) 416-03-10

Бібліотека має спеціалізовані відділи, де зберігається рідкісна інформація з питань мистецтва та пам’яток архітектури:

- Відділ рідкісної книги і краєзнавства
- Колекцію листівок та альбоми з видами Києва XIX — початку XX століть.

Державна наукова архівна бібліотека (м. Київ)

Київ, вул. Солом'янська, 24; тел.: (044) 275-12-24

У сховищах бібліотеки знаходяться комплекти рідкісних газет середини XIX — початку XX ст. ("Киевлянин", "Киевская газета", "Киевская мысль", "Киевские губернские ведомости", "Вісті української Центральної Ради", "Вісник генерального секретаріату УНР"), література міністерств і відомств колишнього Радянського Союзу та царської Росії. Зберігається велика добірка українознавчої літератури міжвоєнного періоду еміграційного походження, в тому числі з празьких колекцій (збірка Українського університету в Празі). Унікальними є колекції радянських та білогвардійських листівок і плакатів; пропагандистських видань періоду Української революції; видань УПА та нацистської окупаційної влади.

Державна наукова медична бібліотека України

Київ, Толстого, 7; тел.: (380 44) 224-51-97

http://www.library.gov.ua/

Бібліотека має спеціалізований відділ рідкісних та раритетних видань, де зберігаються зарубіжні стародруки XVI століття.

Державна науково-технічна бібліотека України

Київ, Горького, 180; тел.: (380 44) 529-43-92

http://www.gntb.n-t.org/

У бібліотеці зібрано спеціалізовану літературу в галузі будівництва.

Наукова бібліотека ім. М. Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Київ, Володимирська, 58; тел.: (380 44) 235-70-98

http://lib-gw.univ.kiev.ua/

Бібліотека має кабінет рідкісної книги, який створено 1983 року і де зібрано багато унікальних видань.

Публічна бібліотека ім. Лесі Українки (Київ)

Київ, Тургенівська, 83/85; тел.: (380 44) 216-50-93

http://lucl.lucl.kiev.ua/

Бібліотека має спеціалізований відділ мистецтв, розташований за адресою: вул. В. Житомирська, 4, тел.: (044) 278-70-03.

Фонд відділу складають унікальне книжкове зібрання з питань образотворчого, театрального, музичного та кіномистецтва; фоно- та ізотека, ноти, рідкісні видання з особистих колекцій видатних діячів культури.

Науково-технічна бібліотека Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут"

Київ, проспект Перемоги, 37; тел.: (380 44) 274-30-72

http://library.ntu-kpi.kiev.ua/

У 1902 році у складі фундаментальної бібліотеки інституту був сформований великий фонд періодики, який став основою журнального від-

ділу. Інтерес для дослідників історії культури та міста Києва становить видання Київського політехнічного інституту "Известия Киевского политехнического института императора Александра II", перше число якого побачило світ у 1901 році.

Музеї та наукові інститути мають невеликі, вузько спеціалізовані цінні бібліотечні колекції, де нерідко дослідника очікують непередбачені знахідки у вигляді рідкісних бібліографічних видань, яких бракує центральним загальнодержавним книгосховищам. Крім того, отримати бажане видання в таких бібліотеках простіше, ніж у великих книгосховищах.

Наведемо **перелік спеціалізованих бібліотек,** які не вказані на сайті ЦНБ ім. Вернадського, але являють значний інтерес для мистецтвознавців:

- **Бібліотека Національного художнього музею України** (збірка каталогів виставок Києва кінця XIX — початку XX століття).
- **Бібліотека Національного музею російського мистецтва** (Київ) (збірка каталогів виставок кінця XIX — початку XX століття, що організовувалися різними мистецькими об'єднаннями в Москві, Санкт-Петербурзі та інших містах Російської імперії).
- **Бібліотека Музею мистецтв імені Варвари і Богдана Ханенків** (збірка сформована на базі ханенківської книжкової колекції із західноєвропейського мистецтва).
- **Бібліотека Історичного музею України** (спеціалізована збірка з питань історії).
- **Бібліотека Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України** (спеціалізована збірка видань в галузі театрального, кіно та музичного мистецтва, сформована на початку 1920-х років як відділ "Театральний музей" при мистецькому об'єднанні "Березіль". Обов'язком бібліотеки було ведення хронобібліографії).
- **Наукова бібліотека Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України** (повне зібрання видань наукових праць співробітників інституту з різних питань образотворчого та декоративного мистецтва, фольклористики та етнології).
- **Наукова бібліотека Інституту історії України НАН України** (повне зібрання видань наукових праць співробітників інституту з різних загальних питань історії, зокрема найновіші дослідження з історії України).
- **Наукова бібліотека Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України** (зберігає на рідкість повні комплекти українських літературно-мистецьких журналів, що виходили у Києві та Харкові у 1920-ті та 1930-ті роки).
- **Наукова бібліотека Інституту археології НАН України** (повне зібрання видань наукових праць співробітників інституту, найповніше в Україні зібрання археологічної літератури, а також вітчизняні та іноземні видання з історії, етнографії, мистецтва, філософії, антропології, нумізматики).

- **Бібліотека Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури** (у фонді бібліотеки зберігаються рідкісні видання з архітектури, живопису, графіки та інших видів образотворчого мистецтва, зокрема колекція В. Щавинського (картини голландських та фламандських майстрів), архітектурні увражі 1860-х років видання, таблиці Брукмана, альбоми картинних галерей світу (Третьяковської, Дрезденської, Уфіцці, Пітті, музей Прадо та ін.), періодика XIX — початку XX ст. ("Аполлон", "Золотое руно", "Старые годы" та ін.). Фонд рідкісних видань нараховує близько 7000 одиниць.)
- **Бібліотека Національної спілки художників України** (зберігає інформацію про мистецьке життя та персоналії художників України 1950–1990-х років).
- **Бібліотека Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України** (зберігає видання, передані з особистих фондів діячів мистецтва).

Державні наукові бібліотеки Харкова, Львова, Одеси та інших міст України структуровані за подібними принципами, але кожна має свої додаткові спеціалізовані відділи, сектори або фонди, присвячені особливим явищам в історії культури міста чи регіону. Інформація про такі фонди часто розташована на сайтах бібліотек або виявляється безпосередньо під час роботи в цих закладах.

Не варто залишати поза увагою неспеціалізовані бібліотеки інших галузей науки, в яких можуть бути окремі відділи рідкісних видань. За приклад можна навести Державну наукову медичну бібліотеку України, де зберігаються рідкісні й раритетні видання з медицини: "Dioscoridis" Pedanii de medica materia; Libri sek (1565 р.), Vesalius A. "Andreae Vesalii Bruxellensis... de humani corporis fabrica, Librorum epitome..." (1582 р.), що можуть бути цікавими зразками зарубіжних стародруків для дослідників книжкового мистецтва та книжкової гравюри. Бібліотека Уманського сільськогосподарського інституту, заснована 1844 р. на базі бібліотеки головного училища садівництва, тут зберігаються оригінальні матеріали з історії вітчизняної садово-паркової архітектури початку XIX — початку XX століття: путівник парком 1806 року, описи парку XIX століття, креслення планів поч. XX століття. Зацікавити дослідників історії античної культури можуть фонди Наукової бібліотеки Керченського державного історико-культурного заповідника, де зберігаються дореволюційні видання з питань археології та історії.

Під час опрацювання теми не слід забувати й про обласні бібліотеки міст, де відбувалися ті чи інші мистецькі явища, а також бібліотеки населених пунктів, на території яких розташовані пам'ятки мистецтва та архітектури. Окрім того, необхідно брати до уваги матеріали, наявні в бібліотеках головних архівів країни, як наприклад Державна наукова архівна бібліотека з колекцією рідкісних радянських та білогвардійських листівок і плакатів; пропагандистських видань періоду Української рево-

люції; видань УПА та іншої літератури. Подібні бібліотечні збірки мають спеціалізовані архівні установи, деякі обласні та галузеві архіви.

III. Архіви, які вони є і що можна в них знайти

Пошук в архівах матеріалів з образотворчого мистецтва і з пам'яток архітектури дещо відрізняються між собою. І в першу чергу тим, що основний масив образотворчих матеріалів найчастіше знаходиться на зберіганні в музеях образотворчого мистецтва, а в спеціалізованих архівних фондах можна знайти листування, начерки, фотографії, особисті записи, тобто допоміжні документи, які деталізують наше знання про твір мистецтва. Серед архівів, фонди яких зберігають матеріали з образотворчого мистецтва, в першу чергу слід назвати спеціалізовані архіви, як наприклад Державний архів-музей літератури і мистецтва України.

У центральних архівосховищах зберігаються документи, які висвітлюють загальні процеси, на тлі яких створювався мистецький твір, а саме: історія проведення виставок, формування мистецьких об'єднань, документи з історії мистецької освіти тощо.

Пошук матеріалів, пов'язаних з вивченням пам'яток архітектури, має свої особливоті. І причина насамперед полягає у тому, що відносяться вони до об'єктів нерухомості, тобто до фінансово-господарської галузі, тому інформація щодо них міститься у значно ширшому діапазоні документів: фондах страхових товариств, фондах домовласників і платників податків, приватних нотаріальних конторах, будівничому відділі міських та губернських управ.

Надзвичайно цікавими для дослідника можуть стати будівничі відділи військових фондів та архівів, де зберігаються рідкісні плани й креслення міст та селищ, в яких знаходилися військові частини, описи цих населених пунктів, креслення окремих будівель і статистична інформація. На превеликий жаль, значний пласт таких оригінальних документів, зокрема стосовно дожовтневого містобудування в Україні, зосереджено у центральних російських архівах, зокрема в Російському державному історичномк архіві (Санкт-Петербург) та Російському державному військово-історичному архіві (Москва).

Під час дослідження пам'яток архітектури наукову розвідку щодо виявлення документальних джерел потрібно вести у таких напрямках:

- опрацювання центральних архівів;
- робота в архівах того обласного центру, на території якого знаходиться пам'ятка;
- ознайомлення з фондами районних архівів;
- робота у місцевих краєзнавчих музеях з метою виявлення іконографічних та мемуарних документів.

Перелік центральних архівів України, де можуть зберігатися документи та матеріали по образотворчому мистецтву і пам'ятках архітектури (сайт Головного архівного управління з інформацією про всі підпорядковані управлінню архівні заклади: http://www.archives.gov.ua):

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України)
Київ, вул. Солом'янська, 24
Тел.: +380(44) 275-36-66
tsdavo.org.ua

Центральний державний історичний архів України, м. Київ (ЦДІАК України)
Київ, вул. Солом'янська, 24
Тел./факс: +380(44) 275-30-02
cdiak.archives.gov.ua

Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г.С. Пшеничного (ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного)
Київ, вул. Солом'янська, 24
Тел./факс: +380(44) 275-37-77
tsdkffa.archives.gov.ua

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України)
Київ, вул. Володимирська, 22а
Тел./факс: +380(44) 278-44-81
csam.archives.gov.ua

Центральний державний архів зарубіжної україніки (ЦДАЗУ)
Київ, вул. Солом'янська, 3
Тел./факс: +380(44) 520-05-17, 278-33-45
tsdazu.gov.ua
Місцеві державні архівні установи

Державний архів Київської області (ДАКО)
archives.kiev.ua

Державний архів міста Києва (ДАК)
kiev-arhiv.gov.ua

Окрім головних архівних сховищ існують відомчі архіви різних наукових і мистецько-культурних закладів, де зосереджено значний об'єм рукописного та іконографічного архівного матеріалу і де часто вдається знайти оригінальні унікальні документи.

Галузеві державні архівні установи

Державний архів Служби безпеки України
Київ, вул. Золотоворітська, 7, тел.: 256-92-96
http://www.sbu.gov.ua/sbu/control/uk/publish/article?art_id=48479&cat_id=39212

Фонди архіву зберігають кримінальні справи жертв тоталітаризму, у тому числі відомих діячів української державності, науки, освіти, куль-

тури, мистецтва, церкви, представників радянського партійно-державного керівництва.

Архівні установи Національної академії наук України

Науковий архів Інституту археології
www.iananu.kiev.ua/
У фондах архіву зберігаються особисті фонди видатних українських вчених-археологів і мистецтвознавців: Ф.К. Вовка, В.В. Хвойки, Д.М. Щербаківського, В.П. Петрова та інших.

Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка
http://www.ilnan.gov.ua
У фондах архіву зберігаються видання серії офортів "Живописная Украина" Т.Г. Шевченка, два альбоми малюнків, офорти, авторські примірники прижиттєвих видань, різноманітні біографічні матеріали, фотографії поета.

Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського (ІМФЕ ім. М.Т. Рильського)
http://www.etnolog.org.ua
У фондах архіву зберігається архівна спадщина Ф. Ернста, архів Товариства Південно-Російських художників.

Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського
- **Інститут рукопису**

http://www.nbuv.gov.ua/library/ir.html
У фондах архіву зберігаються колекція українського живопису XVIII ст., репрезентованого унікальною збіркою малюнків учнів Київської майстерні, що розташовувалася в Києво-Печерському монастирі, особисті архівні фонди художників та мистецтвознавців І.С. Їжакевича, А.М. Комашка, Ф.З. Коновалюка, А.Х. Середи. Теоретична основа мистецького процесу знайшла своє відображення у документах відомих вчених-мистецтвознавців В.М. Зуммера та Б.С. Бутніка-Сіверського, О.П. Новицького, С.А. Таранушенка.

Частковий перелік музеїв, що зберігають рукописні документи і матеріали з образотворчого мистецтва та пам'яток архітектури (повний перелік музеїв, що зберігають рукописні матеріали на сайті: http://www.archives.gov.ua/Archives/index.php?museums#Kyiv)

- **Національний художній музей України**

Київ, вул. Грушевського, 6, тел. (044) 228-64-29

- **Національний музей російського мистецтва**

Київ, вул. Терещенківська, 9, тел. (044) 224-62-18

- **Музей мистецтв Б. і В. Ханенків**

Київ, вул. Терещенківська, 15, тел. (044) 235-02-25

- **Національний музей історії України**

Київ, вул. Володимирська, 2, тел. (044) 228-48-64

- **Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник**

Київ, вул. Січневого повстання, 21, корп. 9, тел. (044) 295-94-57

- **Національний заповідник "Софія Київська"**

Київ, вул. Володимирська, 24, тел. (044) 228-67-06

- **Музей Івана Гончара**

Київ, вул. Січневого повстання, 29, тел. (044) 295-24-19

- **Національний музей Тараса Шевченка**

Київ, бульв. Шевченка, 12, тел. (044) 224-25-23, 224-90-37.

- **Музей історії м. Києва**

Київ, вул. Хрещатик, 2, "Український дім", тел. (044) 278-13-47, (044) 278-12-02, (044) 278-12-40.

- **Державний історико-архітектурний заповідник "Стародавній Київ"**

Київ, Андріївський узвіз, 5, тел. (044) 416-37-70

- **Державний музей книги і друкарства України**

Київ, вул. І. Мазепи, 21, корп. 9, тел. (044) 290-22-10, 290-79-76.

- **Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України**

Київ, вул. І Мазепи, 21, корп. 24/26, тел. (044) 295-94-57 ; 290-08-66, 290-51-31

- **Музей однієї вулиці**

Київ, Андріївський узвіз, тел. (044) 416-03-98

- **Музей народної архітектури та побуту України**

Київ, с. Пирогів, тел. (044) 266-55-42

У процесі пошукових робіт обов'язково потрібно опрацьовувати фонди місцевих історичних, краєзнавчих, меморіальних музеїв, де зазвичай зберігаються спогади місцевих жителів, або людей, пов'язаних з даним населеним пунктом, архітектурною пам'яткою тощо.

Музейні та архівні заклади, як правило, мають окремі каталоги за темами образотворчого мистецтва, проте перелік матеріалів по пам'ятках архітектури зазвичай в них відсутній, і під час роботи у таких сховищах здійснюється вільний пошук необхідних документів.

IV. Правила роботи в архівах, або як розпочати роботу в них

Для початку зауважимо, що з повним переліком правил роботи в архівних установах можна ознайомитися на сайті окремих архівних організацій та на сайті Головного архівного управління. Ми ж зробимо спробу сформулювати кілька головних положень, які необхідно знати дослідникові для того, щоб розпочати свій науковий пошук в архівних установах.

Похід до архіву розпочинається з оформлення перепустки до архівної установи, яка видає дослідникові за наявності прохального (рекомендаційного) листа з місця роботи або навчання і паспорту. У деяких центральних архівах для оформлення перепустки потрібно мати дві кольорові фото-картки. Перепустки дійсні один рік від дня оформлення. Для відомчих архівів прохальні листи також дійсні один рік.

Насамперед треба зазначити, що різні заклади, у фондах яких зберігаються архівні матеріали, мають різний режим роботи. Центральні архіви, як правило, працюють п'ять днів на тиждень, субота та неділя — вихідний день, останній день місяця в архівах, зазвичай, санітарний. Відомчі архівні сховища складають власний робочий розклад для відвідувачів. Іноді вони відкриті п'ять днів на тиждень, але найчастіше працюють у дні присутності своїх співробітників або відводять окремі дні для роботи з відвідувачами.

Правила роботи для дослідників відрізняються в різних архівах. У центральних архівних сховищах України безпосередньо від початку роботи науковця до отримання замовленого матеріалу минає від трьох до п'яти днів. Дослідникові видається для опрацювання не більше п'яти описів водночас, незалежно від кількості справ в опису. Деякі описи потрібно замовляти у працівників фондів. Кількість же справ до видачі в різних архівах може варіюватися від п'яти до десяти одиниць одночасно. Документи потрібно опрацювати протягом десяти робочих днів. Видача документів у центральних архівах Києва відбувається наступного дня після замовлення, але в окремих архівах, як наприклад Державному архіві міста Києва, Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України справи можна отримати лише на другий-третій день.

Таким чином, в разі вільного пошуку і за відсутності попередньо відомих точних даних та необхідних документів, в центральних архівах практичний результат може бути отриманий не раніше, ніж через тиждень після початку роботи.

У відомчих архіво- та фондосховищах, в обласних архівах матеріали здебільшого видаються в перший день початку роботи або ж на наступний.

V. Робота в архівах і фондах, або як працювати з довідковим апаратом архіву

Робота дослідника в різних архівах і фондах проводиться практично за єдиною методикою і відрізняється кількістю довідкового матеріалу, який потрібно опрацювати з метою виявлення інформації про кількісний та якісний склад розшукуваних документів. Саме тому важливим етапом наукового пошуку, а іноді й вирішальним, стає вміння працювати з путівниками та каталогами.

Обсяг путівника залежить від кількості фондів у даному архіві, кількості документів у фонді та обсягу цінної інформації, що міститься у документах. Описи, в свою чергу, можуть налічувати від одного до двадцяти й більше тисяч найменувань справ.

Звертаємо увагу читача, що структурні частини довідково-документальної бази архіву розподіляються наступним чином (від найбільшої — до найменшої одиниці): путівник, що складається із фондів архіву → фонд, склад і зміст якого розписаний в опису фонду → опис, який

складається із відомостей про справи → справа, яка може складатися з одного документу, а може об'єднувати певну їх кількість.

Центральні архіви України, на відміну від відомчих, мають опубліковані путівники своїх фондів.

Усі державні архіви окрім путівників та реєстрів описів мають каталоги. Вони бувають систематичними, предметно-тематичними, з історії установ, з історії адміністративно-територіального поділу, іменними, географічними, по документам з особового складу тощо. З огляду на те, що каталогізацію в першу чергу було здійснено у головних архівних сховищах, фонди яких на сьогодні в цілому добре вивчені та опубліковані, робота з ними дає відомий, але малоцікавий матеріал.

У тих випадках, коли до архіву надходить запит про наявність у його фондах інформації з приводу певної наукової теми, відповідь складається на підставі відомостей, зафіксованих у каталозі, що нерідко спричиняє необ'єктивне уявлення про документальний матеріал з цього питання.

Після опрацювання путівника, каталога та описів здійснюється замовлення потрібних справ.

Архівні рукописи різні за своїми технічними характеристиками — це і машинописні тексти початку XX ст., і скоропис XV–XVII ст., який потребує палеографічних навичок у роботі. Тому, відповідно, потрібно буде витратити різну кількість днів на опрацювання цих документів. Останнім часом багато документів підлягають фільмокопіюванню, і науковець часто отримує фільмокопії (мікрофільми) рукописів, ознайомлення з якими, на відміну від оригіналів, потребує набагато більше часу.

VI. Історичні матеріали, що зберігаються у приватних осіб, або про те, що все навколо вас може бути "архівом"

До документів, що зберігаються у окремих приватних осіб, потрібно віднести родинні колекції фотографій, усні свідчення старожилів, окремі зібрання друкованої продукції (листівки, місцеві книжкові видання, літографії тощо). Значний обсяг листівок зберігається у колекціях філокартистів, які мешкають у даному районі або обласному центрі. Опитування місцевих жителів, розшукування краєзнавців та збережених ними матеріалів потребує значного часу та методичності пошуку.

VII. Фіксація знайдених матеріалів, або про те, як не забути, що ви знайшли в архіві

Під час роботи в архівних сховищах дослідник повинен проводити фіксацію знайденої інформації. Вона складається з кількох етапів, що здійснюються послідовно в процесі розвідки: складання каталожних карток, виписки зі справ інформації стосовно заданої теми (якщо йдеться про пам'ятку архітектури, можлива зарисовка), фотокопіювання або ксерокопіювання іконографічного і документального матеріалу. На кожному з етапів роботи (над путівником, каталогом або картотекою) знайдену інформацію слід обов'язково занотовувати.

Слід зауважити, що документи зі статусом “унікальні”, “особливо цінні” підлягають лише зарисовкам та фотофіксації.

Послуги архівів з фотофіксації і ксерокопіювання документів платні. Оплата документів диференційована і залежить від категорії історичної цінності документа (“унікальні”, “особливо цінні”, “звичайні”). Кожна архівна установа має свої розцінки на ці види послуг. Таким чином, плануючи роботу в тому чи іншому архіві, потрібно бути готовим до непередбачених затримок в одержанні документів та витрат на їхню фіксацію.

Завершуючи огляд основних положень про те, що потрібно знати перед тим, як наважитися розпочати власний науковий пошук, автор сподівається цією статтею підтримати допитливість молодих дослідників, які роблять свої перші кроки у вивченні історії мистецтва.

Для статті використано матеріали сайтів:

http://www.archives.gov.ua/
http://www.archives.gov.ua/ Law-base/Regulations/index.php?order-2005-139
http://www.nbuv.gov.ua/
http://www.nplu.kiev.ua/
http://www.library.gov.ua/
http://www.sofiyivka.org.ua/
http://www.kumalagov.info/dovidka/arhivy.html

МЕТОДИКА ОБРАБОТКИ ИСТОЧНИКОВ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ УКРАИНЫ

Елена Кашуба-Вольвач

Аннотация. В статье рассматривается путь научного поиска архивных и библиографических материалов по вопросам изобразительного искусства и архитектуры в библиотеках и архивах Украины. Статья адресована прежде всего молодым исследователям и студентам, которые делают первые шаги в научном поиске. Приводится перечень-обзор всех библиотек и архивов Киева.

Ключевые слова: методика, научный поиск, библиотека, архив, документ, изобразительное искусство, архитектура.

METHODOLOGY OF PROCESSING ARCHIVAL AND BIBLIOGRAPHIC MATERIALS ON ART AND ARCHITECTURE OF UKRAINE

Olena Kashuba-Volvach

Annotation. The ways of scientific research of the archival and bibliographic materials regarding questions of Art and Architecture in the libraries and archives of Ukraine are considered in this article. The article is addressed primarily to young scientists and students who are taking the first steps in the scientific research. In the article has been done the informational overview of all libraries and archives of Kyiv.

Keywords: methodology, scientific research, library, archive, document, fine arts, architecture.

УДК 316.7

Світлана Лопухова

старший викладач кафедри графіки Виробничо-поліграфічного інституту НТУУ (КПІ), заслужений художник України

Культурний простір людини в сучасному світі

Анотація. Нові умови розвитку суспільства — виникнення інформаційних та креативних технологій, ескалація масової культури, зміна навколишнього середовища і формування нового образу світу — дають можливість особистості зрозуміти витоки й коріння своєї культури, взаємодіяти з людьми всередині своєї культури та за її межами, бути суб'єктом свого життя, усвідомлювати свої творчі здібності, здійснювати свідомий вибір і відповідати за нього, самовизначатися й розвиватися. Збереження культурного середовища, моральна самодисципліна, уміння жити в соціумі — складові повноцінного духовного життя особистості в сучасному світі. Саме про це йдеться у даній статті.

Ключові слова: культура, нові технології, суспільство, мистецтво, творчість.

Базові форми масової, так званої "поп-культури" утворюють у наш час одну з пріоритетних сфер появи і розповсюдження культурних інновацій. Продукти масової культури виробляються щоденно і доступно пропонуються аудиторії засобами масової комунікації. Саме через масову культуру людство сьогодні репрезентує результати своєї культурної творчості. У наш час поняття "масова культура" охоплює практично всі види мистецтва, навіть ті, що раніше вважалися елітарними — опера, балет, живопис, класична музика та ін. Масова культура є культурою повсякденного життя, явищем, яке передбачає споживання продукту усіма людьми, незалежно від місця і країни проживання. Масова культура проникає в усі сфери суспільної діяльності і формує свій єдиний простір.

Проблема взаємодії масової культури та мистецтва гостро постала в сучасному світі. Чітке усвідомлення різниці між тиражованим продуктом масової культури та створенням художнього образу, який народжується завдяки індивідуальній спрямованості творчого самовираження і світогляду особистості, має значення для формування світогляду і культурного простору сучасної людини.

Питання значення мистецтва в розвитку і формуванні культурної самосвідомості особистості, співвідношення емоцій та знань у продуктах культури ще за часів Аристотеля і Платона було предметом дискусії і дослідження. Його актуальність і сьогодні не зменшилась, а розвиток такого явища, як масова культура, розширив рамки досліджень. Твори мистецтва, які містять шаблони, характерні для продукту масової культури, почали з'являтися наприкінці XIX століття. Цікавість до цього явища

породила багато теорій і концепцій досліджень на дану тему. Більшість авторів розглядають масову культуру як соціальний феномен, що має свою специфіку і тенденції розвитку, особливий тип культури, який витіснив традиційні форми народної культури, як культуру "масового суспільства", що сформоване внаслідок урбанізації та індустріалізації сучасного світу, як соціальний механізм відчуження та пригнічення особистості, закріпачення духовної свободи індивідууму (Ф. Ніцше, М. Вебер, Е. Фромм, Р. Хоггарт).

Найрадикальнішу критичну концепцію масового суспільства розробив відомий іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассета. Згідно з його висновками, суспільство — це об'єднання меншості і мас. Якщо меншість складається з особистостей, що мають певні індивідуальні ознаки, то маса — це сукупність осіб, які не вирізняються нічим особливим, так би мовити, "середні" люди. Швидке зростання населення в містах та вузька спеціалізація, яка сформувала "масову людину", послабили культурний потенціал і духовно підірвали сучасну цивілізацію. Саме це, на думку Хосе Ортега-і-Гассета, призводить до нестабільності та краху культури в цілому.

Ідеї іспанського дослідника близькі до інших теорій масового суспільства (К. Мангейм, Е. Фромм, Х. Арендт). Згідно з теоріями, що представлені дослідниками франкфуртської школи (Т. Адорно, М. Хоркхеймер, В. Беньямін, Г. Маркузе), існує поняття культурної індустрії, яке гарантує міцність капіталізму. Звідси витікає, що масова культура формує конформізм, утримує реакції споживача в інфантильному статичному стані, дозволяє маніпулювати його свідомістю.

Сьогодні важливо привернути увагу до значення мистецтва в розвиткові й формуванні культурної самосвідомості сучасної людини, впливу мистецтва на формування духовних запитів суспільства. Саме питання співвідношення емоцій і знань у продуктах культури, збереження та відновлення традицій, трансформація новітніх ідей в сучасне мистецтво визначають вектор руху суспільства, обумовлюючи нові вимоги до соціальної дійсності.

Мистецтво з давніх часів було невід'ємною частиною життя кожної людини. Творча особистість здійснює свій спосіб бачення, по-своєму сприймає світ, формує і конструює новий обрис культурного простору, який впливає на людину. Це спричинене не тільки створенням зовнішніх знакових форм в архітектурі, літературі, музиці, витворах мистецтва тощо, а є і наслідком зміни способу життя відповідно до часу. Про те, що культурні здобутки мають бути доступними широкому загалу, писало багато художників та літераторів у різні часи. При дослідженні впливу мистецтва на особистість, як правило, йшлося про те, що розуміння мистецтва потребує специфічних знань і певного інтелектуального рівня, що є окремі інтелектуали, кількість яких може суттєво збільшитись, і є широкий загал, що не готовий до сприйняття мистецтва. Таким чином, для розширення кола людей, які здатні насолоджуватись

мистецтвом, необхідні просвітництво, освіта широких мас населення, засвоєння ними основних мистецьких і наукових понять хоча б на загальному рівні.

Сприйняття масової культури не передбачає глибоких знань і спеціальної підготовки, тобто просвітницької роботи, зникає культурна потреба людини у відвідуванні театрів, бібліотек, музеїв. Не потребує підготовки та спеціальних знань і популярна література, де в доступній для широкого кола формі розповідається про сучасний стан науки та мистецтва, про нові досягнення й відкриття. Така популяризація передбачає лише певний рівень знань великих груп людей і спрямована на розвиток загальної обізнаності, але не формує нових знань та нових понять.

Явище масової культури — не просто різновид "традиційної" культури, а суттєва зміна культури в цілому. Змінилась система образів, до якої зверталася людина, її цілі, цінності, пріоритети. Поглиблення та розширення демократичного процесу певною мірою сприяло занепаду культури. Вона, як невід'ємна частина людського буття, опинилася в складних умовах сучасного переплетіння багатьох інтересів різних людей і держав. Відносна демократизація культури і підвищення рівня освіченості мас парадоксально знизили духовні запити суспільства. Війни, соціальні та національні катаклізми, технічні й інформаційні буми XX століття, знецінення людського життя, відчуження та деградація предметного, архітектурного, природного середовища — очевидні симптоми культурно-екологічної небезпеки.

Розвиток новітніх комунікаційних технологій виводить масову культуру за межі модернізованих суспільних утворень і робить її розповсюдження процесом глобального масштабу. Стереотипний характер зразків масової культури, експлуатація тематики, актуальної для більшості, високий рівень привабливих форм подання, динамічність і гнучкість поп-культури — усе це зробило її доступною для більшості населення світу, що так активно глобалізується. Орієнтація поп-культури на базові фізіологічні та суперсоціальні потреби індивідууму, спрощене подання проблематики є максимально ефективними, і це демонструють розповсюджені у світі форми масової культури, які пропонують конформізм й маніпулюють свідомістю споживача.

Мистецтво — особливий спосіб пізнання і відображення дійсності, одна з форм суспільної свідомості, частина духовної культури людства, результат діяльності багатьох поколінь, процес або підсумок вираження внутрішнього світу особистості в художньому образі, творче поєднання елементів способом, який відображає ідеї, почуття або емоції. Сучасний динамічний світ, розвиток нових технологій і, відповідно, поява нових цінностей породжують нові види мистецтва, нові способи впливу на сприйняття людиною творчих експериментів художника. Мистецтво впливає на сприйняття дійсності, формує і вдосконалює індивідуальність. Витвори мистецтва — символічні структури, які дозволяють кожному

індивідууму осмислити досвід людства і використати можливість свідомого вибору. На створення їх впливає індивідуальність автора, його інтелектуальний розвиток, особливість мислення. Сприйняття мистецтва обумовлене особистістю глядача або слухача і залежить від світосприйняття, культурного рівня людини, відповідності даного твору її емоційному та психічному стану.

Зміни в сучасній культурі — відносність цінностей і невизначеність смислів, руйнування національних традицій, містична домінанта масової культури — є викликом здібностям людини здійснювати осмислене буття, створювати особисту структуру побутового простору. Виникнення інформаційних і креативних технологій, міжкультурні впливи дають особистості можливість усвідомити витоки і коріння своєї культури, взаємодіяти з людьми всередині своєї культури та за її межами, робити свідомий вибір і розуміти свої творчі здібності. Поняття культурної свободи передбачає розширення можливостей вибору. Людина — суб'єкт культури, структурований на основі свого індивідуального досвіду.

Сучасна людина живе в культурному просторі, який формується зонами діяльності і спілкування. Це підвищує вимоги до рівня функціонування особистості — спроможності людини бути суб'єктом свого життя, здійснювати вибір і відповідати за нього, інтегрувати різноманітні тенденції через продуктивну діяльність, самовизначатися і розвиватися.

Роль мистецтва в суспільстві завжди була високою. Незважаючи на ескалацію масової культури і віртуалізацію сучасного інформаційного поля, мистецтво не зникло. Воно, як і раніше, концентрує в собі інформацію — історичну, національну, естетичну, створюючи свій світ, образи і даруючи людині можливість переходу від сьогодення до іншої реальності. У художника залишилась можливість хвилювати і захоплювати публіку своїми творчими засобами — художньою мовою, формою, кольором. Виникнення масової культури, зміна навколишнього середовища та формування нового образу світу, нові зразки і цінності, прискорення темпу життя, емоційні перевантаження, нові еталони ідентифікації зумовлюють нові форми та шляхи розвитку мистецтва в сучасних умовах, змінюють способи подання творів мистецтва, здатних викликати емоції.

Мистецтво представлене великим розмаїттям континентів і особистостей. Художні стилі та напрямки виникають і зникають дуже швидко, відбиваючи в собі такі ж різкі зміни в суспільному житті. Те, що вчора було "андеграундом", сьогодні вже звичайна банальність. Все більшого значення набувають індивідуальний світогляд та індивідуальна спрямованість творчого самовираження людини. Художник — продукт культури саме свого часу і епохи. Живописці, люди з оригінальними нестандартними думками та ідеями, працюючи в найрізноманітніших сферах і жанрах мистецтва, відображають та коментують своїми творами суспільство. Порушуючи всі правила і норми традиційних форм мистецтва, вони пропонують глядачеві новий погляд на довкілля. Пізнання особи твор-

ця, який вирішує для себе проблеми сутності буття, розкриття змісту і структури витвору мистецтва, певною мірою допомагають у сприйнятті та розумінні твору глядачем, слухачем, читачем. Сучасна концепція мистецтва — виклик художнім принципам і будь-яким очікуванням глядача. Мистецтво нового часу потребує нового розуміння, нового світогляду, щирості й неупередженості в оцінках роботи художника.

Культура — складна багаторівнева динамічна і самоорганізуюча система. Не можна забувати, що вона — не щось давно минуле та історичне, не сліпе наслідування традиції, не набір застиглих цінностей і звичаїв. Культура — це безперервне самовідтворення, де відбувається сучасність. Наука і техніка, безперечно, сприяють розвиткові культури і роблять свій безцінний внесок, але мають стосовно культури й певні деструктивні впливи.

Технократичне мислення сучасного індивідууму формує домінанту засобів над ціллю, цілі — над сенсом і загальнолюдськими інтересами, сенсу — над буттям і реальністю сучасного світу. Потужні трансформації суспільного життя супроводжуються інтенсивними змінами психічного стану кожного індивідууму, що впливає на формування особистого культурного простору. Водночас, виникнення інформаційних та креативних технологій дають людині можливість усвідомити здатність бути суб'єктом власного життя та осмислити свої творчі здібності.

Для повноцінного життя людини важливим є середовище, створене культурою предків і самою людиною. Збереження культурного середовища — завдання не менш складне і вагоме, ніж збереження навколишньої природи. Природне середовище необхідне людині для її біологічного життя, культурне — для духовного, для виховання моральної самодисципліни, для вміння жити в соціумі. Безперечною позитивною рисою сучасності є побудова глобальної інформаційно-комунікативної системи, яка кардинально змінила умови культурного обміну та взаємодії, освіти, бізнесу, особистого спілкування, успішно стираючи просторові, часові, соціальні, мовні бар'єри, формуючи єдиний інформаційний простір. У нових умовах виникає необхідність у формуванні нової інформаційної культури, нової етики, набутті нових знань та умінь, навчанні нових професій і нових технологій. Розширення культурних свобод, підтримка мультикультурності в сучасному розмаїтому світі забезпечують демократію та духовний розвиток людини, як в національному, так і в міжнародному масштабі.

У цьому процесі основною небезпекою є недорозуміння того, що людина є мірилом усіх речей. Немає сумніву, що головні традиційні цінності людини та форми її соціального буття — життя, сім'я, любов, приязнь — збережуться і в новому світі, але компоненти та елементи оформлення образів потребують жорсткого відбору і в сенсі змісту, і в формах трансляції. Необхідна ідейна трансформація масової культури, її наповнення більш піднесеними ідеями, соціально значущими сюжетами, досконалими естетичними образами.

1. *Белл Д.* Грядущее постиндустриальное общество/ Д. Белл — М.: Мысль, 1993. — 112 с.
2. *Бодрийар Ж.* В тени молчаливого большинства или Конец социального / Ж. Бодрийяр. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. — 200 с.
3. *Жижек С.* Добро пожаловать в пустыню реального / С. Жижек. — М.: Фонд научных исследований "Прагматика культуры", 2002. — 169 с.
4. *Корнилов М.Н.* Герои и жанры массовой культуры Японии. Человек: образ и сущность / М.Н.Корнилов — М.: ИНИОН РАН, 2000. — 171 с.
5. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация общества / Ортега-и-Гассет Х. — М.: Радуга, 1991. — 639 с.
6. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века / В.П. Руднев — М.: Аграф, 1999. — 384 с.
7. *Смольская Е.П.* "Массовая культура": развлечение или политика? / Е.П. Смольская — М.: Мысль, 1986. — 42 с.

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЧЕЛОВЕКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Светлана Лопухова

Аннотация. Новые условия развития общества — возникновение информационных и креативных технологий, эскалация массовой культуры, изменение окружающей среды и формирование нового образа мира дают возможность личности понять истоки и корни своей культуры, взаимодействовать с людьми внутри своей культуры и за ее пределами, быть субъектом своей жизни, осознавать свои творческие способности, осуществлять сознательный выбор и отвечать за него, самоопределяться и развиваться. Сохранение культурной среды, нравственная самодисциплина, умение жить в социуме — составляющие полноценной духовной жизни личности в современном мире. Именно об этом идет речь в данной статье.

Ключевые слова: культура, новые технологии, общество, искусство, творчество.

CULTURAL SPACE OF A PERSON IN THE CONTEMPORARY WORLD

Svitlana Lopukhova

Annotation. New conditions of the development of society— occurrence of information and creative technologies, mass culture escalation, change of environment and formation of a new image of the world give a person a chance to realize sources and roots of his own culture, cooperate with people within his own culture and those belonging to other cultures all over the world, be the subject of his own life, realize his own creative abilities, make a conscious choice and be responsible for it, realize self-determination and self-development. Preserving cultural environment, moral self-discipline, ability to live in society are the components of a high-level spiritual life of a person in modern world.

Keywords: culture, new technology, society, art, creation.

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

УДК 726.71(477.51)

Катерина Міхеєнко

аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Пропорційні залежності композиції Троїцького монастиря в Чернігові

Анотація. У статті робиться спроба визначення пропорційних залежностей Троїцького монастиря в Чернігові. Виявлено пропорційні залежності, пов'язані як з найпростішою модульною сіткою, так і з використанням складніших співвідношень, зокрема "подвійного квадрата".

Ключові слова: метрологія, пропорційні залежності, розмірність, співвідношення, композиційне вирішення.

Відомо, що творення сучасної національної архітектури можливе лише з урахуванням досвіду минулих поколінь та естетичних уявлень сьогодення. Очевидною стає необхідність глибокого та всебічного вивчення архітектурно-мистецької спадщини, яка є одним з найцінніших надбань нашого народу. Зокрема, актуальним є виявлення і дослідження кількісних засобів гармонії зодчества XVII–XVIII ст., періоду сплеску широкого будівництва не тільки окремих будівель, а й архітектурних комплексів, в тому числі й великих монастирських ансамблів. Одним з таких є Троїцький монастир у Чернігові.

Геометричний аналіз елементів і форм архітектури цього ансамблю дає можливість виявити загальні правила і специфічні особливості зодчества періоду XVII–XVIII ст.

Існуючі публікації, що стосуються теми пропонованої статті, можна розподілити на три групи. До першої відносимо дослідження, в яких висвітлюються історичні, хронологічні, стилістичні, типологічні, композиційні та містобудівні особливості чернігівської архітектури. Серед них — наукові розвідки Ю. Асєєва, В. Вечерського, Є. Водзинського, І. Ігнаткіна, Г. Логвина та інших [1, 2, 6, 7, 10, 11].

Другу групу становлять роботи, присвячені вивченню архітектурного ансамблю. Такими є, зокрема, дослідження А. Буніна, І. Бусєвої-Давидової, Н. Гуляницького, Ю. Єгорова, А. Іконникова, Л. Ільїна,

М. Круглової, Г. Осиченко, І. Рябушкіної, Н. Смоліної та інших [4, 5, 9, 14, 15]. У них приділено основну увагу переважно загальним проблемам архітектурного ансамблю та детальному аналізові окремих з них.

До третьої групи входять роботи, у яких розглядаються пропорції як один із засобів досягнення гармонії. Це — праці Л.-Б. Альберті, Леонардо да Вінчі, А. Дюрера, Мікеланджело, А. Палладіо, Ф. Блонделя, Ш.Е. Бріссе, М. Гіка, Ле Корбюзье, Е. Мьосселя, К. Перро, Д. Хембіджа, К. Афанасьєва, Б. Рибакова, І. Шевельова та інших [3, 8, 13, 16].

На жаль, в усіх трьох групах досліджень авторами обійдено увагою пам'ятки українського зодчества XVII–XVIII ст. Автор пропонованої статті ставила перед собою завдання — визначити основні пропорційні залежності композиції однієї з них — Троїцького монастиря в Чернігові.

Загалом ансамбль Троїцького монастиря формувався упродовж XVII–XVIII ст. на верхньому плато Болдиних гір [1, 10, 11]. Першою кам'яною спорудою була Введенська трапезна церква, побудована 1677 року. Всі складові цієї пам'ятки зводились водночас, в наступні часи вони не зазнавали суттєвих змін. Композиція храму була типовою для трапезних церков: одноповерховий об'єм, у східній частині — безстовпна одноглава церква з гранчастою абсидою [10].

Разом із храмом (70–80-ті роки XVII ст.) зводиться східна частина північно-східних келій, яка за формою була Г-подібною у плані та мала секційну структуру. Майже через століття до неї з півночі добудовано аналогічний об'єм.

Упродовж 1679–1695 рр. будувався Троїцький собор — композиційний центр ансамблю (за деякими джерелами авторство приписується А. Зернікау). В об'ємно-просторовому вирішенні тут поєднано риси давньоруського хрестово-купольного храму і західноєвропейської базиліки [1].

До 1719 року були зведені трапезна, пекарня з келіями, монастирська огорожа; 1750 року побудовано архієрейський будинок, а в 1775-му — п'ятиярусну дзвіницю, яка стала висотною домінантою монастиря [1, 11].

Проаналізуємо план монастиря. Насамперед розглянемо параметри та місце розташування споруд, які утворюють архітектурний ансамбль. Аналіз, як видається, доцільно проводити на основі квадратної модульної сітки, з урахуванням специфіки зорового сприйняття.

За традиційною методикою, на план монастиря накладається сітка, виміри якої дорівнюють 10×10 арш. ($\approx7{,}11\times7{,}11$ м), а напрямки сторін відповідають напрямкам стін Введенської трапезної церкви (іл. 1). В результаті отримуємо кількісні показники, представлені в табл. 1.

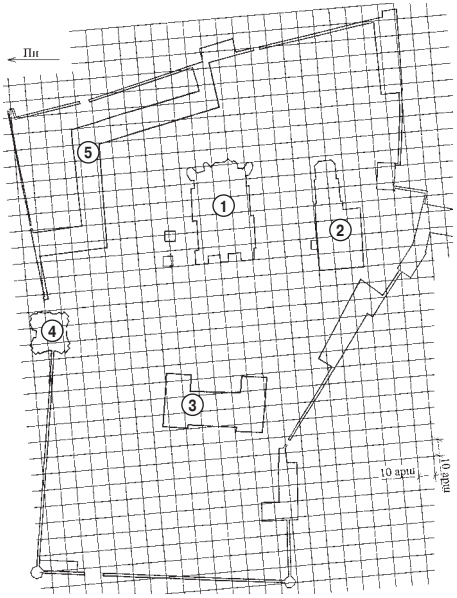
Проаналізуємо співвідношення окремих вимірів стосовно осі композиції. Для цього продовжимо вісь симетрії дзвіниці, яку можна вважати центральною віссю композиції. На ній відмітимо точки, що фіксують кути основних споруд (іл. 1, *б*). Результати кількісного аналізу наведені в табл. 2.

Таблиця 1. **Виміри плану Троїцького монастиря на основі квадратної модульної сітки**

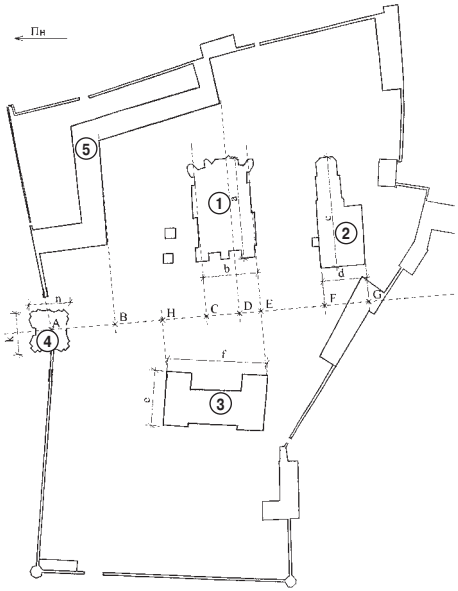
Найменування виміру	Величина, аршин
Ширина Введенської трапезної церкви	27,5
Довжина Введенської трапезної церкви	67,5
Відстань між Введенською трапезною церквою і Троїцьким собором	40
Ширина Троїцького собору	35
Довжина Троїцького собору	62,5
Відстань між південною стіною північної частини північно-східних келій і Троїцьким собором	55
Відстань між західною стіною східної частини північно-східних келій і Троїцьким собором	30
Відстань між Троїцьким собором і архієрейським будинком	70
Ширина архієрейського будинку	30
Довжина архієрейського будинку	62,5
Виступи ризалітів фасаду архієрейського будинку	10
Ширина дзвіниці	25
Довжина дзвіниці	25
Відстань між Троїцьким собором і дзвіницею	80

Таблиця 2. **Співвідношення вимірів плану Троїцького монастиря**

Співвідношення	Позначення	Числове значення
Довжини північно-східних келій (північної частини) до відстані між келіями і Троїцьким собором	AB:BC	0,75
Ширини Троїцького собору до відстані між келіями і Троїцьким собором	CE:BC	0,6
Ширини Троїцького собору до відстані між Введенською церквою і Троїцьким собором	CE:EF	0,85
Ширини Введенської церкви до відстані між Введенською церквою і Троїцьким собором	FG:EF	0,7
Довжини північної частини до довжини східної частини північно-східних келій	AB:BD	0,54
Довжини архієрейського будинку до відстані від огорожі	HE:AH	0,88
Ширини до довжини Троїцького собору	b:a	0,54
Ширини до довжини Введенської трапезної церкви	d:c	0,4
Ширини до довжини дзвіниці	k:n	1
Ширини до довжини архієрейського будинку	e:f	0,55



а



б

Іл. 1. Аналіз плану Троїцького монастиря із застосуванням квадратної модульної сітки (*а*) та співвідношення вимірів плану (*б*):

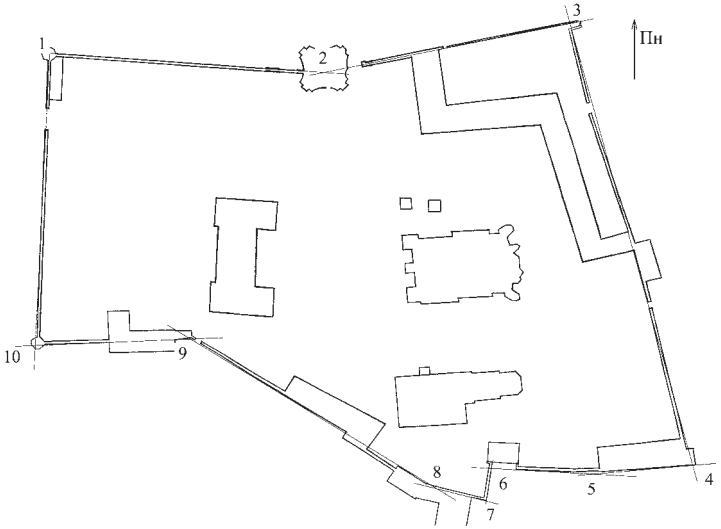
1 — Троїцький собор, *2* — Введенська трапезна церква; *3* — архієрейський будинок; *4* — дзвіниця; *5* — північно-східні келії

Як бачимо, серед співвідношень у плані мають місце розмірності єгипетського трикутника (0,6; 0,75), квадрата (1; 0,7), з незначними похибками “живого квадрата” (0,89) і подвійного квадрата (0,5).

Розглядаючи спосіб розміщення господарських споруд і келій, переконуємося, що характерною рисою композиції плану Троїцького монастиря є розташування їх по периметру огорожі, яка має складний ламаний абрис. Спробуємо пояснити залежності побудови абрисів огорожі. Для цього позначимо всі кути цифрами й отримаємо відповідні ділянки (іл. 2).

Як видно з іл. 2, напрямки окремих ділянок огорожі відповідають напрямкам сторін будівель, зокрема:

- 1–2 — паралельний північній і південній стіні архієрейського будинку;
- 2–3 — дзеркальне відображення напрямку ділянки 1–2 відносно центральної осі (похибка 3%);
- 3–4 — паралельний східній частині північно-східних келій;
- 4–5 — паралельний південній стіні Введенської трапезної церкви;



Іл. 2. Ділянки огорожі Троїцького монастиря

- 5–6 — паралельний південній і північній стіні архієрейського будинку (похибка 2%);
- 9–10 — дзеркальне відображення ділянки 1-2 відносно напрямку схід-захід (похибка 2%);
- 1–10 — паралельний східній і західній стіні архієрейського будинку.

Оскільки монастир розташований на верхньому плато Болдиних гір, можна припустити, що окреслення плато могло вплинути на визначення конфігурації огорожі. Саме цим можна аргументувати ламаність абрису її південної частини.

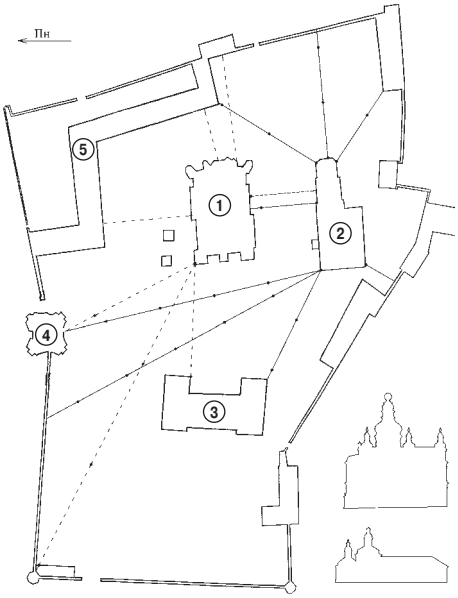
Спробуємо проаналізувати відстані між будівлями з урахуванням специфіки зорового сприйняття, згідно з якою для розгляду фрагментів і деталей споруди оптимальним є кут 450, що відповідає відстані, яка дорівнює одній висоті об'єкта; для сприйняття загального вигляду споруди оптимальним є кут 270, тобто дві його висоти; для сприйняття об'єкта на тлі оточуючого середовища — кут 180 і відповідно три висоти; при розгляді силуету ансамблю оптимальний кут в 110 — чотири висоти [12].

Оскільки Введенська трапезна церква була зведена першою, а Троїцький собор є головною будівлею монастиря, проаналізуємо відстані між об'єктами, взявши за модуль їхню висоту (іл. 3, табл. 3).

Таким чином, інтервали між будівлями встановлено в діапазоні від 0,5 до 5,6 висоти собору або церкви. Згідно із специфікою зорового сприйняття, таке розташування об'єктів дозволяє при пересуванні територією монастиря сприймати як їхні деталі, так і будівлю в ці-

Таблиця 3. **Відстані між будівлями на основі висоти Троїцького собору і Введенської трапезної церкви**

Відстань	Кількість модулів	
	висоти церкви	висоти собору
Між Троїцьким собором і Введенською трапезною церквою	1,2	0,6
Між Введенською трапезною церквою і огорожею	1–5,6	—
Між Введенською трапезною церквою і дзвіницею	4,75	—
Між Троїцьким собором і північно-східними келіями	—	0,5–0,8
Між Троїцьким собором і дзвіницею	—	1,25
Між Троїцьким собором і архієрейським будинком	—	1
Між Троїцьким собором і огорожею	—	1–3
Між архієрейським будинком і Введенською трапезною церквою	2,2	—



лому на фоні оточуючого середовища.

Аналіз композиції Троїцького монастиря в Чернігові дає підстави стверджувати, що його планувальна структура вирізняється геометричною підпорядкованістю вимірів. Виявлені пропорційні залежнос-

Іл. 3. Аналіз відстаней між будівлями Троїцького монастиря на основі висоти Введенської трапезної церкви і Троїцького собору:

1 — Троїцький собор, *2* — Введенська трапезна церква; *3* — архієрейський будинок; *4* — дзвіниця; *5* — північно-східні келії;

- - - ●- - - — лінії, по яким відкладено висоту Троїцького собору

——●—— — лінії, по яким відкладено висоту Введенської трапезної церкви

ті на основі квадратної модульної сітки, співвідношення величин і специфіки зорового сприйняття є доказом того, що при проектуванні монастиря було використано попередні розрахунки. Цілком правомірним є припущення, що саме пропорційні залежності стали основною запорукою гармонії та краси ансамблю.

1. *Адруг А.* Архітектура Чернігова другої половини XVII — початку XVIII століть. — Чернігів: Чернігівський АНТЕЇ, 2008. — 224 с.
2. *Асеев Ю.С.* Стилистические особенности черниговского зодчества XII–XIII вв. // Чернигов и его округа в IX–XIII вв.: Сб. науч. тр. — К.: Наук. думка, 1988. — С. 135–146.
3. *Афанасьев К.Н.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. — 270 с.
4. *Бунин А.В., Круглова М.Г.* Архитектура ансамблей. Ренессанс. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. — 232 с.
5. *Бусева-Давыдова И.Л.* Некоторые особенности пространственной организации древнерусских монастырей // Архитектурное наследство. — М.: Стройиздат, 1986. — Вып. 34. — С. 201–207.
6. *Вечерский В.* Пам'ятки архітектури й містобудування Лівобережної України: Виявлення, дослідження, фіксація. — К.: Видавничий дім А.С.С., 2005. — 386 с.
7. *Віроцький В.Д.* Храми Чернігова. — К.: Техніка, 1998. — 207 с.
8. *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве: Пер. с франц. В. Белюстина. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936. — 311 с.
9. *Иконников А.В.* Архитектурный ансамбль. — М.: Знание, 1979. — 48 с.
10. *Игнаткин И.А.* Чернигов. — М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1955. — 86 с.
11. *Логвин Г.* Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль. — М.: Искусство, 1980. — 286 с.
12. *Кринский В.Ф. Ламцов И.В. Туркус М.А.* Элементы архитектурно-пространственной композиции. — М.: Изд-во литературы по строительству, 1968. — 168 с.
13. *Рыбаков Б.А.* Архитектурная математика древнерусских зодчих // Сов. археология. — 1957. — № 1. — С. 83–112.
14. *Рябушкина И.А.* К вопросу о композиции русских монастырей XV–XVII вв. // Архитектурное наследство. — М.: Стройиздат, 1986. — Вып. 34. — С. 192–200.
15. *Смолина Н.И.* Ансамбли Средней Азии XV–XVII вв.: Закономерности построения плана // Архитектурное наследство. — М.: Стройиздат, 1984. — Вып. 32. — С. 164–172.
16. *Шевелев И.Ш.* Принцип пропорции: О формообразовании в природе, мерной трости древнего зодчего, архитектурном образе, двойном квадрате и взаимопроникающих подобиях. — М.: Стройиздат, 1986. — 200 с.

ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫЕ ЗАВИСИМОСТИ КОМПОЗИЦИИ ТРОИЦКОГО МОНАСТЫРЯ В ЧЕРНИГОВЕ

Екатерина Михеенко

Аннотация. В статье предпринимается попытка определения пропорциональных зависимостей Троицкого монастыря в Чернигове. Выявлены пропорциональные зависимости, связанные как с простейшей модульной сеткой, так и с использованием более сложных соотношений, в частности "двойного квадрата".

Ключевые слова: метрология, пропорциональная зависимость, размерность, соотношение, композиционное решение.

PROPORTIONAL REGULARITIES OF COMPOSITION IN TRINITY MONASTERY IN CHERNIGIV

Kateryna Mykheyenko

Annotation. In the article attempt is made to establish proportional regularities for Trinity Monastery in Chernigiv. The proportional dependencies are revealed and they are associated with the use of the simplest modular grid as well as with the use of more complicated correlations, in particular “double square”.

Keywords: metrology, proportional dependencies, dimension, correlation, compositional solution.

УДК 711.4(477.74)

Юлія Лашманова

аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Містобудівні ансамблі в історичному центрі Одеси

(До постановки проблеми)

Анотація. На прикладі історичного центру м. Одеси аналізуються основні аспекти сприйняття містобудівного організму, які дозволяють розглядати його як ансамбль.

Ключові слова: принципи ансамблевості, архітектурно-містобудівні ансамблі, історичний центр Одеси.

Архітектурно-містобудівні ансамблі в навколишньому просторі міста відіграють провідну роль, виступаючи водночас і як твори містобудування та архітектури, і як “світовідчуття епохи”. На практиці архітектурні ансамблі, створені в минулому, стають своєрідним естетичним камертоном сучасних мегаполісів. Таким чином, проблема ансамблю як пам’ятки архітектури й містобудування була й залишається однією з найважливіших не лише в аспекті теорії містобудування, але й в архітектурознавстві, мистецтвознавстві, філософії, історії, культурології, соціології. Дослідників, які вивчали тему архітектурного ансамблю, досить багато, а тому вважають, що її досліджено глибоко та всебічно.

Зважаючи на величезний історичний досвід та значну кількість дослідницьких робіт у цьому напрямку, тема ансамблевості в архітектурі та містобудуванні й досі є актуальною. Це засвідчують і проектна практика, і теоретичні роботи, де підкреслено незаперечну значущість сучасного ансамблю та практичні труднощі його створення. Об’єктивними передумовами

проблеми формування архітектурного ансамблю на сучасному етапі є територіальний розвиток міста, збільшення обсягів будівництва, стандартизація архітектурних вирішень, зміна розпланувальної структури міст та умов проживання людей, необхідність покращення архітектури.

Жодне дослідження в галузі архітектурної теорії та історіографії не обходиться без використання поняття ансамблю. У більшості робіт воно застосовується в широкому і невизначеному значенні та вживається для позначення як локальної частини міста, так і міста в цілому. У літературі часто плутають ансамблі з комплексами, яким притаманні ансамблеві властивості. Залишається незрозумілим, чому одну групу будинків вважають ансамблем, іншу — комплексом, а ще іншу — просто групою функціонально пов'язаних будівель. Не визначений і механізм формування ансамблів, їхнє перетворення на "музейні шедеври" світового значення або, навпаки, втрачання ними свого "титулу" ансамблю та подальшого забуття. Не можна також вважати синонімом до ансамблевості поняття "гармонія", яке є дещо вужчим.

Ансамбль (франц. *ensemble* букв.: разом) у загальному значенні — це взаємна узгодженість, органічний взаємозв'язок, струнка єдність частин, що створюють будь-яке ціле [1]. Архітектурним ансамблем вважається вища форма комплексної забудови, найпотужніший засіб побудови композиції міста, художня необхідність, яка завжди виступає в ролі художньої "системи систем", простір, впорядкований за законами краси тощо [2]. Ці характеристики можна продовжувати, адже кожен дослідник має своє бачення властивостей ансамблю. Так, скажімо, трактують поняття "культура" в філософії, що має понад 500 варіантів, і всі вони вірні та уточнюють один одного.

Незважаючи на широке вживання поняття "ансамбль", чіткості у визначенні цього терміна щодо містобудівних утворень і зокрема вулиць немає. Особливого значення проблема ідентифікації містобудівного ансамблю як категорії набуває у зв'язку з необхідністю надання вулицям статусу пам'яток містобудування та їхньою регенерацією. Відсутні чіткі й однозначні характеристики цього феномена, не сформульовані основні критерії ансамблевості. Отже, потрібно дати не лише всебічне визначення ансамблю, а й розвивати його теорію. У всьому світі міста прагнуть мати гідні ансамблі, однак на практиці не приділяється належної уваги питанням їхнього формування та розвитку.

Для висвітлення принципів формування ансамблевої забудови важливо простежити розвиток уявлень про ансамбль у теорії архітектури. Невипадково тема практичного застосування цього поняття в аспекті збереження історично сформованого ансамблю знайшла своє відображення у номінаціях історичних центрів міст до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Ансамблевості як одній з ознак історичного міста приділяли увагу в своїх працях з історії містобудування І. Азізян, Л. Алабян, А. Бунін,

М. Бархін, М. Гуляницький, А. Гутнов, Ю. Єгоров, І. Жолтовський, А. Іконніков, А. Ільїн, М. Коллі, Л. Кирилова, М. Круглова, В. Лавров, Л. Лоповок, Ю. Ранінський, Ю. Саваренська, Г. Скляренко, Ю. Сомов, Д. Швидковський. Вони досліджували загальні проблеми формування ансамблю, детально аналізували окремі архітектурні та містобудівні ансамблі. Проте, досить мало хто з авторів, зокрема А. Ільїн, І. Жолтовський, А. Іконніков, Ю. Ранінськиий, безпосередньо вивчали питання принципів формування та розвитку ансамблів.

А. Ільїн вперше у світовій практиці, аналізуючи принципи формування ансамблю та вживаючи цей термін у значенні "єдності", цілісності, розглядає місто як ансамбль [3]. Кажучи про формування вигляду міста шляхом створення окремих ансамблів, які об'єднуються в ансамбль міста, А. Ільїн порушує тему його виникнення та розвитку. Він пропонує розробити певну систему архітектурних принципів, за допомогою яких можна гарантовано створювати ансамблі; при цьому, на думку автора, архітекторові залишиться лише виявити свої здібності. Таке твердження належить до суперечливих, адже формування ансамблів — це, здебільшого, тривалий історичний процес. Лише невелика частина ансамблів зводилася за попередньо сформованою концепцією (наприклад вулиця Россі в Санкт-Петербурзі). Проте якщо навіть усю групу будинків буде зведено за єдиним задумом і за короткий час, це не означає, що суспільство сприйме їх як ансамбль.

Ці питання доцільно розглядати на конкретних прикладах, аналізуючи процес формування ансамблів та характерні архітектурно-містобудівні ознаки їх. Об'єктом, який сповна відображає зазначену проблематику, є Одеса. В її історичному центрі присутні виразні риси ансамблевості, які значною мірою відповідають положенням, сформульованим А.Л. Ільїним.

Одеса — місто з порівняно неглибокою історичною хронологією, але з винятково цілісним архітектурно-містобудівним середовищем. На статус містобудівного ансамблю може претендувати як історичний центр міста в цілому, так і деякі його вулиці, що формують окремі частини цілого.

Тема ансамблевості Одеси недостатньо опрацьована в науковій літературі [4]. Передусім відсутній систематизований аналіз містобудівних ансамблів Одеси як елементів єдиного цілого, а також не визначено синтетичні принципи формування їх в єдине ціле. Саме на цьому наголошує В. Тимофієнко в короткому начерку, присвяченому, зокрема, формуванню ансамблів Одеси періоду ампіру [5].

В. Тимофієнко, який понад 40 років присвятив дослідженню архітектури цього міста, зробив неабиякий внесок у вивчення його містобудівної історії, зокрема вулиць і пам'яток. Вичерпно розглянувши багато важливих аспектів формування Одеси як містобудівного організму та підійшовши впритул до теми ансамблевості, дослідник цю тему ґрунтовно не розглядав.

Досить важливим, на нашу думку, є наступний історичний період

Іл. 1. Вул. Маразліївська в Одесі. Поштівка. *Початок XX ст.*

розвитку архітектури Одеси, період історизму, який в науковій літературі висвітлений набагато менше [6]. Проте, саме в цей період сформувався той характерний містобудівний образ, своєрідний "естетичний код", який, поряд з класицистичними ансамблями, формує неповторну цілісність архітектурно-містобудівного середовища Одеси.

Дослідження цього "естетичного коду" набуває особливої актуальності через масові архітектурно-містобудівні втрати в історичному центрі міста: архітектурна та містобудівна діяльність упродовж другої половини XX ст. негативно вплинула на його традиційне середовище. Збитки на містобудівному рівні, посилені втручанням в образ міста засобами архітектури, поставили під загрозу збереження одного з основних чинників неповторності міста — його ансамблевість.

Найбільші труднощі у проблемі визначення параметрів історичних архітектурно-містобудівних ансамблів та їхнього збереження становлять вулиці, оскільки саме щодо них буває найважче визначити розпланувальні й хронологічні межі, предмет охорони й засоби збереження. У контексті міста вулиці виступають об'єднуючими ланками між просторами окремих кварталів, між окремими розпланувальними вузлами — міськими площами. Також вони відіграють роль містобудівних осей в міському краєвиді. Вулиці утворюють комплекси функціонально і розпланувально організованих архітектурних об'єктів. Водночас, забудова вулиць, гармонійно поєднана в містобудівній структурі та естетично організована, є основним чинником архітектурно-містобудівної ансамблевості.

Геометрична система широких, просторих вулиць Одеси, що йдуть уздовж моря і від моря в глиб степу, чергуючись з площами та підпоряд-

ковуючись структурі ландшафту, стала прекрасним містоутворюючим тлом. Про історію одеських вулиць написано багато, та як не дивно, їхній архітектурний аналіз відсутній. Виділяється кілька вулиць, які необхідно зберегти недоторканими. Серед них — Маразліївська (іл. 1) та Гоголя.

Характеризуючи історичне ядро міста в цілому, слід зазначити, що Одеса є унікальним прикладом регулярного класицистичного міста, заснованого на античних традиціях Рима (план Ф. Деволана 1794 р., масштабування вулиць згідно з правилом золотого перетину) та Греції (застосування аналогу агори). Історичне ядро Одеси репрезентує тип забудови багатонаціонального портового міста, яке виникло наприкінці XVIII ст., через 91 рік після заснування північної столиці Росії — Санкт-Петербурга — як друга "південна столиця". Обидва міста вже з перших днів свого існування набували правильних і чітких обрисів, на відміну від більшості європейських міст, які наростали за концентричним принципом навколо середньовічних центрів. План Одеси 1794 року, розроблений Ф. Деволаном, передбачав геометрично правильну, регулярну забудову вулиць з урахуванням рельєфу місцевості. Численні доповнення в наступні роки зберегли попередню простоту і ясність, ту ж розпланувальну тенденцію спрямувати вулиці від моря до центру Одеси найкоротшим шляхом, зберігши чудові перспективи на Чорне море.

Іл. 2. Одеса. Основні вулиці та площі-ансамблі. Фрагмент плану забудови. *1917*

У містобудівному плані Одеса сформувалася як місто, в якому провідну роль відігравали широко відомі ансамблі громадських будівель, а основну міську тканину наповнювала добротна забудова палаців, садиб та прибуткових будинків. Упродовж одного століття (кінець XVIII — кінець XIX) місто сформувалося як цілісний архітектурно-містобудівний організм з неповторним середовищним колоритом, який значною мірою зберігся дотепер і є самобутнім взірцем культурного розвитку. Такий високий ступінь збереженості історичного ядра зумовлений тим,

Іл. 3. Прибутковий будинок Крижанівського-Аудерського по вул. Маразліївській, 54. Арх. Л. Влодек. *1900*

що під час Другої світової війни Одеса не зазнала значних руйнувань, і майже вся центральна частина міста збереглася.

О. Пламеницька відзначає як одну з характерних особливостей історичного центру Одеси дотримання упродовж всього розвитку міста домінантного принципу ансамблевості, який повною мірою зберігся до наших днів і ставить Одесу в ряд найкращих взірців регулярних українських міст. Він проявився як у рядовій забудові, шляхом створення цікавих композицій на перехрестях вулиць та по вуличних фронтах, так і в формуванні визначних архітектурних ансамблів. І якщо в житловій забудові міських кварталів виразно проступає принцип "підробки", то монументальна архітектура історичного ядра Одеси правомірно належить до найкращих європейських зразків [7]. Створення міста не в хаосі стихійно виникаючих будівель, а строго за планом і "з нуля", традиції пануючого на той час ампіру, орієнтація на європейський зразок є, безсумнівно, головними чинниками формування ансамблів уже в перші десятиріччя забудови. В. Тимофієнко характеризував Одесу середини XIX ст. як просторово цілісне й естетично виразне середовище в масштабах великого міста [8]. По суті, він наблизився до розкриття засобів ансамблевості, не називаючи цього терміна. Ансамблевий характер забудови історичного центру як єдиного, майже недиференційованого цілого підкреслює Т. Бобровський [9]. Наразі можна стверджувати, що на макроурбаністичному рівні історичне ядро Одеси являє цілісний ансамбль, що складається з ансамблів окремих вулиць, сполучними ланками яко-

Іл. 4. Архітектурні деталі фасадів

Іл. 5. Приклади злиття простору вулиці та двору

го виступають міські площі (іл. 2). Ансамблям вулиць притаманна також архітектурно-містобудівна цілісність, яка пронизує все середовище — від широких вуличних фронтів, через добротно пророблені фасади (іл. 3), до майстерно, на європейському рівні виконаних деталей (іл. 4). Водночас О. Пламеницька акцентує увагу на містобудівному феномені співіснування і взаємодії двох принципів організації архітектурного середовища Одеси — макроурбаністики вулиць і площ, орієнтованих на європейські стилі, та мікроурбаністики "інтер'єрів" кварталів на рівні дворів-садиб (іл. 5), де проявляються риси одеського етнокультурного традиціоналізму [10].

Отже, попри те, що принцип ансамблевості розглянуто в багатьох працях, присвячених історичному центру Одеси, архітектурно-містобудівні засоби, завдяки яким його досягнуто, залишилися поза увагою дослідників. Цю прогалину в дослідженнях міста в подальших дослідженнях планує заповнити автор цієї статті, зосередивши увагу на розгляді наступних аспектів: містобудівна структура, метричні закономірності членування вулиць на ділянки за просторовими габаритами; архітектурна ритміка та питання акцентування вузлів просторового каркасу; просторові зв'язки між "фасадом" та "інтер'єром" ансамблів вулиць і кварталів, архітектурно-композиційні характеристики забудови, її стилістична програма.

Таке дослідження, на наш погляд, допоможе розкрити художньо-естетичний код Одеси та сприятиме збереженню її вулиць як цілісних ансамблів.

1. *Словарь* иностранных слов // Под ред. Комаровой Л.Н. — М., 1989. — С. 42.
2. *Бархин М.Г.* Комплект — комплекс — ансамбль // Архитектура СССР. — 1980. — № 1. — С. 43; *Бархин М.Г.* Город. Структура и композиция. — М.: Наука, 1986. — С. 15; *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. — М.: Стройиздат, 1985. — С. 109;
3. *Павлюченков В.И.* Формирование центральной части города // Архитектурная композиция жилых и общественных комплексов. — М., 1976. — С. 48.
3. *Амельянц А.А.* Развитие представлений об ансамбле в теории градостроительства: Дис. ... канд. архитектуры. — М., 2004. — С. 29–30; *Ильин А.* Ансамбль в архитектуре города // Архитектура СССР. — 1935. — № 5. — С. 41–50.
4. *Тимофієнко В.І., Вечерський В.В., Сердюк О.М., Бобровський Т.А.* Історико-містобудівні дослідження Одеси. — К.: Фенікс, 2008. — С. 27–40.
5. *Тимофеенко В.И.* Этапы развития и особенности ансамблевой застройки г. Одессы // Этапы развития и перспективы охраны исторического ареала города Одессы. — Одесса, 2001. — С. 20–26.
6. *Тимофеенко В.И.* Вказ. праця. — С. 21.
7. *Пламеницька О., Гнатюк Л.* Історичний центр міста-порту Одеси як об'єкт номінації до Списку всесвітньої спадщини UNESCO // Пам'ятки України: Історія та культура. — 2005. — № 2. — С. 13.
8. *Тимофієнко В.І., Вечерський В.В., Сердюк О.М., Бобровський Т.А.* Вказ. праця. — С. 89.
9. *Там само.* — С. 112–115.
10. *Пламеницька О., Гнатюк Л.* Вказ. праця. — С. 18.

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ ОДЕССЫ (К постановке проблемы)

Юлія Лашманова

Аннотация. На примере исторического центра г. Одессы анализируются основные аспекты восприятия градостроительного организма, которые позволяют рассматривать его как ансамбль.

Ключевые слова: принципы ансамблевости, архитектурно-градостроительные ансамбли, исторический центр Одессы.

URBAN ENSEMBLE IN THE HISTORICAL CENTRE OF ODESA (To the statement of the problem)

Yulia Lashmanova

Annotation. The main aspects of perception of city building organism which enable to consider the historical centre of the city of Odesa as ensemble are analyzed.

Keywords: principles of ensemble, architectural and city building ensembles, the historic center of Odesa.

УДК 728.1(477.25)“18/19”

Марина Прядко

аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Архітектурно-пластичні особливості житлової архітектури Києва на зламі XIX–XX ст.

Анотація. У статті розглядаються архітектурно-пластичні особливості житлової архітектури Києва в період еклектики, на зламі XIX–XX ст. з урахуванням соціальних та культурних змін у житті міста. Окреслено роль пластики в архітектурі, визначаються основні напрямки в архітектурі історизму, подається аналіз їх на конкретних прикладах.

Ключові слова: еклектика, архітектурно-пластичні особливості, декоративна пластика фасадів.

Передусім розглянемо, що мається на увазі під терміном “декоративна пластика”. “Декоративний — 1) призначений для оздоблення, прикраси; 2) розрахований на зовнішній ефект, мальовничий” [6, с. 121]. “Пластика в архітектурі — рельєфна обробка об’ємно-просторової форми, глибинно-просторове членування споруди, виразне деталювання фасадних площин, а також огороджувальних поверхонь інтер’єру” [6, с. 340]. Пластика також розглядається як “пластич-

ність, виразність об'ємної форми; в широкому розумінні — емоційна художня виразність, гармонія, витонченість" [1, с. 113].

Автором даної статті розглядається пластика, що стосується саме фасадних площин споруд, а не їхніх об'ємно-просторових вирішень. Проте, якщо розглядати пластику з позицій, визначених у праці О. Тіца та О. Воробйової "Пластический язык архитектуры" [5], то це поняття виявляється значно ширшим. Автори розділяють архітектурну пластику на об'ємну та площинну й доходять висновку, що вони невіддільні одна від одної, тому не можуть розглядатися окремо, оскільки одна і та ж об'ємно-пластична форма, залежно від вирішення пластики поверхні, може відноситись до кожного з трьох видів об'ємної пластики: функціонально-конструктивного, художньо-тектонічного або декоративно-символічного, визначених авторами [5, с. 11].

У виданнях, присвячених історії архітектури другої половини XIX ст., певною мірою висвітлюються питання пластики. Серед них ґрунтовні праці О. Борисової, Ю. Івашко, Є. Кириченко, Д. Малакова, В. Ясієвича та ін. [2]. Значна інформація, що стосується питань пластики архітектурних форм та їхньої ролі у створенні образу архітектурних об'єктів, представлена у наукових працях із загальної теорії архітектури. До них можна віднести роботи О. Брінкмана, Е. Віолле-ле-Дюка, Г. Грубе та А. Кучмар, І. Іванової, А. Іконнікова, І. Страутманіса, О. Тіца та О. Воробйової [3, 5]. У статтях архітектуру Києва означеного періоду та певним чином тему пластики розглядають Д. Малаков, О. Мокроусова та Н. Гамоля, Т. Скібіцька, В. Ясієвич та інші [4].

Усі наведені вище роботи присвячені передусім дослідженню історії архітектури та загальних тенденцій в архітектурі на зламі XIX–XX ст., а питання пластики форм розглядаються дуже узагальнено та поверхнево. Отже, цілком очевидною постає необхідність висвітлення цілісної картини застосування декоративної пластики в архітектурі другої половини XIX ст., в період еклектики.

Звернення до теми пластики в архітектурі зумовлене, в першу чергу, тим, що історичний центр Києва, сформований, передусім, будівлями другої половини XIX — початку XX ст., з плином часу все більше піддається фізичному руйнуванню. Внаслідок ремонтів та реконструкцій наприкінці XX ст. і аж до цього часу все частіше доводиться бачити численні спотворення та руйнування первісних елементів пластики на фасадах київських будівель. А у зв'язку з тим, що були втрачені технології виготовлення цих елементів, маємо масу прикладів невдалих фактурних доповнень, виконаних на фасадах.

Сучасний стан архітектурної спадщини Києва кінця XIX ст. викликає тривогу через те, що останніми роками все частіше трапляються приклади некоректних реконструкцій та перебудов, а інколи навіть і знищення значущих для культури архітектурних об'єктів, пам'яток архітектури та історії. Тому в наш час гостро постають питання щодо забезпечення охорони їх, а,

відповідно, і глибшого вивчення пластичних тенденцій в архітектурі Києва вказаного періоду. Адже декоративна пластика фасадів в архітектурі не лише грає певну роль у створенні образу споруди — вона визначає інтер'єр вулиць, формує образ міста, а також є своєрідним і неповторним культурним надбанням певної епохи. Тому питання її охорони є актуальними і важливими для збереження історичного середовища київських вулиць та розкриття образу міста.

Часто за звичкою сприймати архітектуру глобально, розглядаючи значні містобудівні комплекси як одне ціле і не вдаючись до деталей, ми навіть і не помічаємо, яке велике значення мають ті декоративні елементи, що прикрашають фасади будинків, роблять їх унікальними та неповторними, а передусім формують обличчя історичних вулиць нашого міста. Тому ні в якому разі не можна заперечувати їхню важливу роль, не кажучи вже про зміст їхньої символічної мови, різноманітність та багатство форм. Як приклад аналізу ставлення людини до різних поверхонь, коли доводиться вибирати між гладкою полірованою поверхнею або поверхнею, насиченою елементами декоративної пластики чи яскраво вираженими фактурами, перевагу, швидше за все, ми віддамо саме фактурній поверхні. Отже, можна сказати, що всі ці елементи в поєднанні з різноманіттям матеріалів, в яких вони виконані, є носіями суттєвої для людини естетичної інформації.

Маємо всі підстави вважати, що значній частині тих своєрідних емоцій, що виникають у нас під час прогулянки вулицями історичного центру Києва, ми завдячуємо саме неповторному різноманіттю фактур та багатству елементів декоративної пластики в архітектурі навколишнього середовища, а також тому самобутньому колориту, що тут панує. Відсутність цих складових викликає у людини відчуття байдужості.

Як засвідчує практика, естетична інформація, що припадає на долю пластичних форм в архітектурі, має досить сильний вплив на людину під час її безпосереднього контакту з конкретним середовищем. Крім того, архітектурна пластика лише в окремих випадках слугує просто декорацією, частіше за все вона наочно виражає зміст і мету зведення споруди і таким чином надає їй додаткової виразності.

Друга половина XIX ст. стала часом найвищого розвитку Києва у промисловій, економічній, адміністративній та культурній сферах за всі попередні роки. Саме це призвело до інтенсивної розбудови міста на зламі століть, воно росло й активно розвивалось. Концентрація великого капіталу в межах міста сприяла здійсненню широкомасштабної забудови районів. Економічний розвиток, у свою чергу, супроводжувався постійним збільшенням кількості населення, виникла потреба у будівництві недорогого житла для представників різних верств населення. Таким чином, набуло поширення спорудження прибуткових багатоповерхових будинків, що здебільшого будувалися на центральних вулицях міста, де земля коштувала дорожче, а, відповідно, менші будівлі споруджувалися у віддаленіших від центру районах.

Забудову центральних вулиць Києва, передусім, складають споруди, зведені на зламі XIX–XX ст. Їм притаманна різноманітність стилів і течій, багатство засобів художньої виразності та різна ступінь якості. Можна сказати, що всі процеси в економіці, соціальному та культурному житті міста відобразилися у цих спорудах. Даний період став визначальним для Києва щодо архітектури та будівництва.

Розвиток промисловості, комерційної діяльності, обіг великих коштів у місті, приватна власність на землю та нерухомість зумовили потужну будівельну індустрію, що мала можливість задовольнити найрізноманітніші та найвибагливіші бажання замовника. Саме його смаками та уподобаннями найперше керувалися архітектори у процесі творчої роботи. Зовнішній вигляд будинків повинен був підносити престиж власника, засвідчувати його фінансову спроможність, а це часто виявлялося у надмірному прикрашанні фасадів. Архітектори вдавалися до використання всіх засобів і здобутків архітектурної спадщини, аби завдяки великій кількості різноманітних деталей домогтися бажаної фасадної пишності. Тому в архітектурі з'явилася еклектична мішанина різних стилів.

Велика кількість різноманітних декоративних елементів застосовувалася з метою прикрашання фасадних площин. Часто поєднання в межах одного фасаду класичних, ренесансних, барокових, готичних та неоросійських форм носило досить дивакуватий характер. Притаманними даному періоду елементами, які широко застосовувалися в цей час, були класичні карнизи, барокові розкріповки, зменшені за розміром і дещо спотворені ренесансні куполи, пишний ліпний декор, каріатиди та атланти, гірлянди доби ампіру та інші деталі. Саме такі будинки складали забудову центральних вулиць Києва наприкінці XIX ст.

Архітектура другої половини XIX ст. орієнтувалася на форми минулого і саме тому об'єднується під назвою "історизм". Історизм, або еклектика, як найбільш загальний і широкий напрямок в архітектурі даного періоду, був представлений такими напрямками, як неоренесанс та необароко, російський стиль, неоготика та неокласицизм.

Розглянемо архітектурно-пластичні особливості житлової архітектури Києва кожного із зазначених напрямків.

Найпоширенішим напрямком у 70-90-ті роки XIX ст. у Києві став неоренесанс, дуже часто він виступав у поєднанні з формами необароко. До нього зверталися такі архітектори, як Е. Брадтман, М. Казанський, Р. Мельцер, В. Ніколаєв, К. Шиман, Г. Шлейфер, М. Яскевич та інші.

Як і належить архітектурі даного напрямку, їй притаманні величні палацові фасади з горизонтальними членуваннями поверхів та постійне звернення до античних форм та мотивів, включаючи і орнаменти, якими зазвичай прикрашали поверхні зовнішніх стін. Неоренесансні будівлі мають візуально стійкий вигляд, а часом, навіть масивний. Часто їх характеризують купольні завершення, що відображено у

Іл. 1. Будинок по вул. Терещенківській, 17.
Арх. В. М. Ніколаєв. *1878*

багатьох житлових будинках даного напрямку, а інколи їм притаманна скатна покрівля з різноманітними надбудовами на ній, як, наприклад, у проекті будівлі по вул. М. Горького, 23. Будинок мав високу покрівлю та завершувався розкішною центральною баштою з флюгером на шпилі, а зліва і справа височіли ще дві менші за розміром баштоочки, які вже давно втрачені.

Для фасадів житлової архітектури неоренесансу характерним є рустування стін, виразніше на нижніх поверхах і менш виразне або зовсім відсутнє на верхніх, пишно оздоблений антаблемент, виступаючий наперед головний або завершуючий карниз, напівциркульні вікна та портали, пілястри та напівколони коринфського ордеру, спарені колони та пілястри, іноді спарені напівциркульні вікна із середньою роздільною колоною, як бачимо на фасаді особняка по вул. Терещенківській, 17 (іл. 1).

Скульптурна пластика найширше застосування мала саме в неоренесансних та необарокових будівлях. Основним предметом архітектурної пластики тут виступають фігури людей, рідше звірів. Форми зображення людей у рамках архітектурної пластики представлені як головними портретами у медальйонах, гротескними масками, так і фігурами на повний зріст, що зображують одягнене або оголене тіло людини. Часто статуї, окрім декоративної, перебирають на себе також функції несучого архітектурного елементу, як наприклад, каріатиди, що спокійно та велично підпирають своїми головами антаблемент,

Іл. 2. Будинок по вул. Пушкінській, 45/2. Арх. М. Г. Артинов. *1899–1901*

або атланти, які несуть свій тягар на плечах або руках.

Поширеними декоративними прикрасами стінових поверхонь будівель є пишний неоренесансний декор, що вкриває стіни та фризи, обеліски та волюти на фронтонах, різноманітні за формою замкові камені, що прикрашають архівольти вікон та порталів, арабески та маурески, запозичені з архітектури Сходу. На фасадах широко використовуються рельєфні зображення і кругла скульптура, іноді складні скульптурні композиції, картуші, маскарони та медальйони з антропоморфними й зооморфними сюжетами. Проте, тут відчувається і вплив архітектури класицизму, як наприклад, орнаментика у вигляді стрічки меандру, гірлянди з плодів і квітів, використання криволінійних квіткових форм.

Для архітектури необароко характерними є помпезні симетричні та великі ордери, що яскраво виражено у будинку по вул. Городецького, 9, який вражає пишністю та різноманіттям своїх декоративних форм. Завдяки впливу необароко будинок має елегантний та витончений вигляд. Його фасад прикрашають напівколони великого коринфського ордеру, що обрамовують вікна, багата декоративна ліпнина та велика кількість скульптурних статуй. Також необароко притаманні й анфілади зі зламаними карнизами та розірваними фронтонами. Архітектурні форми даного напрямку наслідують неоренесансні, однак перевершують їх за складністю, різноманіттям та живописністю: сильно розкріповані фасади з профільованими карнизами, з колосальними, на декілька поверхів колонами, напівколонами та пілястрами і розкішними скульптурними деталями, що надають будівлі рух і ритм. Ці характеристики яскраво проявляються у низці житлових будівель Києва.

У стилі неоренесанс із застосуванням необарокових форм були побудовані прибуткові будинки по вул. Архітектора Городецького, 9 (1901), архіт. Шлейфер Г.П., Брадтман Е.П.; вул. М. Горького, 23 (1899), архіт. Ніколаєв В.М.; вул. Прорізній, 24/39 (1901), архіт. Шиман К.Ф.; вул. Б. Хмельницького, 30/10 (1901), архіт. Яскевич М.І.

Кілька особняків з притаманними їм рисами неоренесансу побу-

довано по вул. Л. Толстого, 7/2 (нині Науково-медична бібліотека України), (1891 — 1898), архіт. Бойцов П.; вул. Банковій, 2 ("Пряничний будинок") (1898), архіт. Ніколаєв В.М.; вул. Герцена, 14 (1893), архіт. Казанський М.М.

Подібними до італійських палаццо зведені особняки по вул. Шовковичній, 17/2 ("Шоколадний будинок") (1899), архіт. Ніколаєв В.М.; вул. М. Грушевського, 18/2 (1899), архіт. Ніколаєв В.М.; вул. Терещенківській, 17 (1878), архіт. Ніколаєв В.М.; вул. Обсерваторній, 19 (1880), архіт. Хойнацький О.Р.; вул. Терещенківській, 15 (1887), архіт. Мельцер Р.Ф.; бульв. Т. Шевченка, 12 (1875), архіт. Федоров П., Тустановський Р.

Російський стиль сягає своїм корінням ще першої половині XIX ст., коли був започаткований та отримав поширення російсько-візантійський стиль, суть якого полягала в ідейному ствердженні концепції християнства як національної основи Росії. Цей напрямок особливо поширився у церковному будівництві і став офіційним православним стилем. З часом російський стиль був спрямований на пошук національних форм в архітектурі та виокремився як самостійний. Він позначився на творчості архітекторів М. Артинова та В. Ніколаєва, якого можна вважати найбільшим послідовником цього стилю у Києві, оскільки за його проектами, окрім житлових, було побудовано ще й цілу низку культових споруд.

У будівлях російського стилю, як і бачимо на прикладі київських житлових будинків даного напрямку, широке застосування мали ар-

Іл. 3. Будинок по вул. Ярославів Вал, 1. Арх. М.М.Добачевський. *1896–1898*

катура, романські капітелі та поребрики, типово візантійські та російські спарені віконні отвори, підвісні арки та перспективні портали. В оздобленні фасадів вражають пишні напівказкові форми давньоруського зодчества. Візерунки, що нагадують російську старовину, цегляний та ліпний декор, виражений у бочкоподібних колонках, арках, поодиноких та потрійних кокошниках, є модифікацією елементів московсько-ярославського зодчества XVI–XVII ст. А у поєднанні з високою майстерністю цегляної кладки місцевих майстрів

Іл. 4. Будинок по вул. Гоголівській, 23. Арх. В.А.Безсмертний. *1909*

все це сприяло створенню своєрідного місцевого архітектурного напрямку.

Характерною ознакою стилю є висока скатна покрівля, де зазвичай розташовувалась мансарда, як, наприклад, у будинку по вул. Пушкінській, 45/2 (іл. 2). Характерними елементами тут є круглий у плані еркер з розвинутим завершенням у вигляді шатра та цікавим флюгером і цибулиноподібні куполи, якими завершуються прямокутні центральні еркери. На стінах проглядаються ініціали прізвищ власників "СХ" (будівля в той час належала родині Сніжко та Хлєбніковій), а на правому еркері — декоративне панно з датою завершення будівництва "1901".

Неабиякої привабливості надає цій споруді те, що кожний її поверх має своє декоративне оформлення.

До житлової архітектури даного напрямку належать прибуткові будинки по бульв. Т. Шевченка, 36 (1873–1874), архіт. Ніколаєв В.М.; особняк по вул. Володимирській, 43 (1888), архіт. Ніколаєв В.М. та інші.

У той же час в архітектурі Києва широко застосовувалися готичні мотиви. В цьому стилі працювали такі архітектори, як В. Безсмертний, М. Вишневський, М. Добачевський, М. Клуг, Р. Марфельд, В. Ніколаєв, В. Сичугов, О. Хойнацький, К. Шиман та інші.

Неоготичні фасади житлових будинків вирізняються пишністю оформлення з домінуванням вертикальних членувань та зазвичай ускладненими формами стін. На фасадах часто застосовуються спарені, рідше строєні вікна, ступінчастий фронтон, стрілчасті декоративні ніші, зубці в оздобленні фасаду та на завершеннях фронтонів та стін (мерлони), декоративні башточки-пінаклі, іноді зі шпилями, вітражі, перспективні портали, видовжені стрілчасті вікна, стилізовані вімперги, специфічна скульптура та орнаменти. Інколи в неоготичних будівлях мають місце виокремлені круглі або гранчасті у плані великі башти, що слугують еркером або місцем розташування сходів і зазвичай увінчані гострим шпилем, як наприклад, у будинках по вул. Ярославів Вал, 1 (іл. 3) та Андріївському узвозу, 15.

До прикрас зовнішніх стінових поверхонь, що використані виключно з декоративною метою, слід віднести готичні краби і завершення з хрестоцвітів (флеронів) та фіалів.

Скульптура неоготики ширше за все представлена фігурами та зображеннями химер, які часто були задумані як вартові, що оберігають будівлю від демонів. Рідше на фасадах бачимо фігури звірів та гротескні маски, як на "Будинку з котами" (іл. 4). Скульптурна пластика тут досить виразна і представлена фігурами двох сов над вхідними дверима, зображеннями двох зеленооких котів біля напівкруглого вікна-вітражу, чотирма чоловічими маскаронами та ліпним зображенням химери, яку розміщено на щипці, що завершує центральну частину будинку.

З-поміж інших виділяється своїм ажурним декором, що так притаманний готиці, фасад житлового будинку по вул. Малопідвальній, 10 (іл. 5). Його центральна частина підкреслена вертикальними членуваннями та ступінчастим аттиком. Своєю витонченістю вражає ліпний декор будинку та вхідна частина, прикрашена готичним рослинним орнаментом та напівколонами зі стилізованими капітелями.

Рясно оздоблений різноманітними декоративними елементами будинок по вул. Шовковичній, 19 (іл. 6). Його фасад має пишне оздоблення, що представлене стилізованими пілястрами, тонкими колонами, численними пінаклями, фіалами і хрестоцвітами, стрілчастими вікнами та порталом, розетами над входом та вікнами. Ця будівля якнайкраще відобразила тогочасне захоплення неоготикою, а також усім своїм виглядом підкреслювала високе походження власника.

До найкращих зразків даного напрямку належать будинки: по

Іл. 5. Фрагмент фасаду будинку по вул. Малопідвальній, 10. Арх. К. Ф. Шиман. *1910*

Андріївському узвозу, 15 ("Замок Річарда") (1902–1904), архіт. Марфельд Р.Р.; Андріївському узвозу, 2-в (1909–1910), архіт. Шиман К.Ф.; вул. Ярославів Вал, 1 ("Будинок лицаря") (1896–1898), архіт. Добачевський М.М.; вул. Гоголівській, 23 ("Будинок з котами") (1909), архіт. Безсмертний В.А.; вул. Шовковичній, 19 (1902–1905), архіт. Вишневський М.О.; вул. Малопідвальній, 10 (1910), архіт. Шиман К.Ф.; вул. М. Заньковецької, 6 (1914), архіт. Клуг М.В.

Серед особняків слід виділити: по вул. Воровського, 27 (1877–1879), архіт. Ніколаєв В.М., Сичугов В.І.; бульв. Т. Шевченка, 34 (1874–1875),

Іл. 6. Фрагмент фасаду будинку по вул. Шовковичній, 19. Арх. М.О.Вишневський. *1902–1905*

архіт. Краузе В., Якунін В.; вул. Воровського, 3 (1876), архіт. Спарро П.І.

Поширеним напрямком еклектики був також і неокласицизм, його можна вважати романтичним зверненням до російського класицизму як національного російського явища. В цьому стилі працювали архітектори І. Бєляєв, В. Ніколаєв, В. Осьмак, О. Хойнацький та інші.

Основними формоутворюючими елементами архітектури неокласицизму можна назвати колони і трикутні фронтони, що втілювали благородну простоту та спокійну велич античного мистецтва. Слід зазначити, що житловим будівлям даного напрямку притаманне оздоблення стін рустом у тинькуванні та чіткий ритм пілястр, що формують площини фасадів і несуть, як правило, розвинутий антаблемент.

Для архітектури неокласицизму характерними є великий ордер з напівколон або пілястр — фасади будинків по вул. Великій Житомирській, 34 та вул. Круглоуніверситетській, 12 (іл. 7). Характерним для даного напрямку елементом є також двостулкові парадні двері, оздоблені за ордерною схемою, з трикутним фронтоном над ними (особняки по вул. М. Грушевського, 20/1 та вул. Терещенківській, 9).

Для декорування зовнішніх поверхонь стін використовувалися рельєфи у вигляді меандру та акротерій, інколи — пальмет або листя аканту. Орнаментації неокласичних будівель притаманні античні мотиви, архітектори звертаються до прямих, ламаних, зігнутих або хвилястих ліній, до кола та інших геометричних форм. Часто орнаменти складаються зі стрічкових, що перев'язуються або переплітаються.

Нероздільно пов'язана з архітектурою скульптура немовби потрапила в певну ізоляцію у спорудах неокласики. Представлена вона була здебільшого запозиченими з античності рельєфами та зрідка фігурами, що часто здавалися лише декоративним доповненням і менш за все — органічною архітектурною деталлю.

Житлова архітектура даного напрямку представлена такими особняками: по вул. М. Грушевського, 20/1 (1897), архіт. Ніколаєв В..; вул. Десятинній, 9 (1899), архіт. Ніколаєв В.М.; вул. Терещенківській, 9 (нині Київський музей російсько-

Іл. 7. Будинок по вул. Круглоуніверситетській, 12.
Арх. І. І. Бєляєв. *1911*

го мистецтва) (1877–1884), архіт. Ніколаєв В.М., Гун А.Л.; вул. Круглоуніверситетській, 12 (1911), архіт. Бєляєв І.І. Також слід згадати і прибутковий будинок по вул. Великій Житомирській, 34 (1883–1887), архіт. Хойнацький О.Р.

Підсумовуючи усе вищевикладене, можемо дійти наступних висновків.

Друга половина XIX ст. була представлена декількома основними напрямками в архітектурі, а відповідно, і великим набором різноманітних декоративних деталей.

Найпоширенішим напрямком у досліджуваний період у Києві був неоренесанс — він часто втілювався в життя разом з формами необароко, форми якого загалом наслідували неоренесансні, однак перевершували його за складністю та різноманіттям деталей. Житловій архітектурі притаманні були горизонтальні членування поверхів з рустуванням стін, пишно оздоблений антаблемент, виступаючий наперед головний карниз, пілястри і напівколони коринфського ордеру та звернення до античних форм і мотивів, що особливо виявлялося в орнаментиці. Характерними були величні фасади з пишним неоренесансним декором та розвиненою скульптурною пластикою, яка була представлена здебільшого зображеннями або фігурами людей, рідше звірів.

У житлових будівлях російського стилю широко застосовувалися аркатура, романські капітелі та поребрики, поодинокі й потрійні кокошники, спарені віконні отвори та перспективні портали. Оздоблення фасадів представлене цегляним та ліпним декором, зокрема візерунками, що нагадують російську старовину.

Житлову архітектуру неоготичного напрямку характеризують виражені вертикальні домінанти, зазвичай пишне оздоблення фасадів та ускладнені форми стін. Притаманні згадуваному стилю й видов-

жені стрілчасті вікна, портали та декоративні ніші, зубці в оздобленні фасаду, каскадні фронтони, башти-пінаклі зі шпилями, вітражі, перспективні портали, інколи тонкі колони, фіали і хрестоцвіти, а також специфічна скульптура та орнаментика. Скульптурну пластику неоготики представляють здебільшого фігури та ліпні зображення химер, рідше — фігури звірів або гротескні маски.

Як правило, форми неокласицизму втілюють благородство, простоту та велич античного мистецтва. Для житлових будівель даного напрямку характерним є широке застосування колон і трикутних фронтонів, інколи великого ордеру з напівколон або пілястр, оздоблення стін рустом, розвинутий антаблемент та чіткий ритм пілястр на фасадах. Скульптурна пластика в неокласичних будівлях проявлялася у вигляді рельєфів та орнаментів, запозичених з грецької античності.

Таким предстає період еклектики в житловій архітектурі Києва, основними рисами якого був вільний вибір історичного джерела для створення нових архітектурних творів та дозволеність паралельного співіснування безлічі стилістичних форм. Не можна заперечувати той факт, що декоративна пластика, як віддзеркалення кожної архітектурної епохи, незважаючи на різні впливи та часту зміну форм, відіграє провідну роль у формуванні обличчя споруд і, відповідно, загального образу вулиць міста.

1. *Архитектурно*-реставрационные термины. Методическое пособие (Под ред. И.А. Игнаткина). — К.: Издательство УСХА, 1990. — 148 с.
2. *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. — М.: Наука, 1979. — 320 с.; *Івашко Ю.* Будинки Києва з елементами готики: Дослідження історії та архітектури. — К.: Гопак, 2004. — 144 с.; *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов — М.: Искусство, 1978.; *Друг О.М., Малаков Д.В.* Особняки Києва. — К.: КИЙ, 2004. — 824 с.; *Малаков Д.В.* Прибуткові будинки Києва. — К.: КИЙ, 2009. — 384 с.; *Ясиевич В.Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. — К.: Будівельник, 1988. — 184 с.
3. *Бринкман А.Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / Пер. с нем. Е.А. Некрасовой, под ред. М.В. Алпатова. — М.: ИАА, 1935. — 176 с.; *Виолле-ле-Дюк Э.Э.* Беседы об архитектуре / Сокращенный перевод с французск. А.А. Сапожниковой, под ред. А.Г. Габричевского. — М., 1938.; *Виолле-ле-Дюк Э.Э.* Об украшении зданий / Перевод с 3-го французск. изд., под ред. Н.Н. Спиридонова. — М., 1901. — 79 с.; *Грубе Г., Кучмар А.* Путеводитель по архитектурным формам / Пер. с нем. М.В. Алешечкиной. — 2-е изд. — М.: Стройиздат, 1999. — 216 с.: ил.; *Кириллова Л.И., Иванова И.В., Павличенков В.И.* Мастерство композиции: Пространство, пластика, ансамбль. — М.: Стройиздат, 1983. — 175 с., ил.; *Иконников А.В.* Художественный язык архитектуры. — М.: Искусство, 1985. — 175 с., ил.; *Страутманис И.А.* Информативно-эмоциональный потенциал архитектуры. — М.: Стройиздат, 1978. — 120 с.
4. *Малаков Д.* Правила забудови старого Києва // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 2002. — Вип. 5. — С. 436–438; *Мокроусова О., Гамоля Н.* Руїни Києва // Український діловий тижневик “Контракти”. — 2005. — № 43; *Мокроусова О.* Цементні мешканці Хрещатика, або Життя на фасадах // Культурна спад-

щина Києва: Дослідження та охорона історичного середовища. — К.: АртЕк, 2003. — С. 113–124; *Скібіцька Т.* Прибутковий будинок як провідний архітектурний тип у забудові міст України кінця XIX — початку XX ст. // Теорія та історія архітектури. — К., 1995. — С. 105–117; *Скібіцька Т.* Стильова поліфонія в розвитку архітектури України середини XIX — початку XX ст. // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1997. — Вип. 4. — С. 178–185; *Ясиевич В.Е.* Архитектура Киева на рубеже XIX и XX столетий // Стр-во и архитектура. — 1981. — № 10. — С. 22–27.

5. *Тиц А.А., Воробьева Е.В.* Пластический язык архитектуры. — М.: Стройиздат, 1986. — 312 с.: ил.
6. *Український* тлумачний словник будівельних термінів / О.М. Лівінський, М.О. Лівінський, О.А. Васильковський, А.О. Васильковський, Д.Ф. Гончаренко, М.І. Захарчук. — К.: Українська академія наук (УАН), "МП Леся", 2006. — 528 с.

АРХИТЕКТУРНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИЛОЙ АРХИТЕКТУРЫ КИЕВА НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.

Марина Прядко

Аннотация. В статье рассматриваются архитектурно-пластические особенности жилой архитектуры Киева в период эклектики, на рубеже XIX–XX вв. с учетом социальных и культурных изменений в жизни города. Определяются роль пластики в архитектуре, а также основные направления в архитектуре историзма, подается анализ их на конкретных примерах.

Ключевые слова: эклектика, архитектурно-пластические особенности, декоративная пластика фасадов.

ARCHITECTURAL AND PLASTIC PECULIARITIES OF RESIDENTIAL ARCHITECTURE IN KYIV AT THE TURN OF THE 19th–20th CENTURIES

Maryna Priadko

Annotation. Architectural and plastic peculiarities of residential architecture of Kiev at the period of eclecticism, at the turn of the 19th — 20th centuries according to social and cultural changes in the life of the city are considered in the article. The role of plastic arts in the architecture is defined, the mainstreams in the architecture of historicism are determined; their analysis is applied to concrete examples.

Keywords: eclecticism, architectural and plastic peculiarities, decorative plastic arts of facades.

УДК 725.826

Анна Горіна

аспірантка при кафедрі основ архітектури і архітектурного проектування Київського національного університету будівництва і архітектури

Фактори архітектурного формоутворення іподрому

Анотація. Розглянуто зовнішні та внутрішні фактори, що впливають на формування архітектури іподрому, досліджено їхній взаємозв'язок, наведено схему аналізу формування іподрому.

Ключові слова: іподром, фактори архітектурного формоутворення, світогляд, мікроклімат, функціональні зони, рельєф, трибуни, манеж, кінний спорт.

У дослідженні архітектурно-планувальних особливостей сучасного іподрому важливим є визначення факторів, які впливають на його архітектурне формоутворення. Аналіз практики проектування, будівництва та експлуатації іподромів довів, що на їхнє формування і розвиток впливають такі фактори: зовнішні — світоглядний, соціально-економічний, історичний, екологічний та природно-кліматичний; внутрішні, формування яких лежить в межах архітектурно-проектного процесу — містобудівний, функціонально-технологічний, інженерно-конструктивний та естетичний фактори.

В існуючій науковій літературі є кілька джерел, які мають окремі відомості щодо визначення факторів архітектурного формоутворення іподрому, але комплексні дослідження цього питання відсутні. Опис природно-кліматичного фактору автором статті був здійснений за допомогою нормативних даних, взятих з НТП АПК 1.10.04.003-03 "Нормы технологического проектирования конно-спортивных комплексов", таблиць з книг Р. Ортнера "Спортивные сооружения" та Ф.Г. Алієва "Микроклимат спортивних сооружений", де побіжно розглядаються окремі аспекти проблеми.

Метою статті автор ставить розкриття факторів архітектурного формоутворення іподрому. Розглянемо кожний з них детальніше.

Світоглядний фактор. Світогляд — це сукупність поглядів, оцінок, принципів, що визначають найзагальніше бачення та розуміння світу людиною.

На певному етапі людське суспільство виробило поціновування активного дозвілля, спортивної досконалої форми фізичного розвитку людини. Ці світоглядні цінності сформували явище масових, спортивно-видовищних заходів та відповідних типів архітектурних об'єктів, в тому числі іподромів. І доки в суспільному світогляді зберігатимуться зазначені цінності, іс-

Фактори архітектурного формоутворення іподрому

нуватиме запит на розвиток кінного спорту та будівництво іподромів.

У наш час іподроми є затребуваними багатьма верствами населення з ряду причин: проведення спортивних кінних змагань для виявлення найкращих результатів та породних показників коней, можливість заробити на тоталізаторі певний капітал, відпочинок та розваги, можливість займатись кінним спортом, а також утримувати власного спортивного коня та займатись верховою їздою на дозвіллі.

Соціально-економічний фактор у становленні архітектури іподрому — це соціальний запит на формування іподромів та економічні можливості для його будівництва. Стан економічної ситуації в країні, рівень доходів населення, державна соціальна політика та підтримка розвитку кінного спорту з боку держави є надзвичайно важливими для розбудови кінноспортивних споруд та пропаганди здорового способу життя.

У сучасного суспільства формується світоглядний запит як на проведення масових спортивно-тренувальних заходів, так і на релаксаційно-розважальних. Тобто існує категорія людей, які займаються іподромним спортом професійно, і категорія людей, які відвідують іподром для розваг, відпочинку та занять верховою їздою. Такий різний соціальний запит обумовлює типологію, об'ємно-планувальні схеми, планувальні вирішення та різноманітні композиційні структури будівель сучасних іподромів. Економічні можливості замовника можуть задовольнити чи не задовольнити цей запит.

Історичний фактор формування архітектури іподрому — це містобудівні, планувальні, художньо-композиційні традиції та досвід будівництва іподромів з античності до сьогодення.

Іподроми почали формуватись з XVIII ст., історично склалося так, що саме форма плану грецького іподрому, у вигляді еліпса, лягла в основу таких споруд. На етапі становлення нового сучасного іподрому були сформовані основні функціональні зони іподромного поля, трибун, вхідна та господарська зона зі стайнями. Під будівництво іподрому відводилася велика територія з рівним рельєфом, яка не перетиналася річками та шляхами сполучення. Зазвичай іподроми будували у великих містах. Відбулась зміна і в розташуванні трибун та самій архітектурі іподрому.

В Англії традиції влаштування скачок по пересіченій місцевості (стипль-чез) спричинили подальший розвиток скакових іподромів з криволінійними доріжками для стипль-чезу, з використанням природних перешкод (колод, штучних цегляних стінок, канав та кущів). Пізніше з'явилися еліптичні доріжки для скачок без перешкод по рівній місцевості та перегонів рисаків. Усе це може бути використано й у сучасному досвіді будівництва іподромів в Україні.

Природно-кліматичний фактор — це вимоги до архітектури іподрому, відповідно до кліматичних умов України. Будівлі іподрому призначені для утримання та тренування коней, а також для перебування людей, повинні відповідати фізіологічним і біологічним потребам

коня та людини, бути максимально зручними для тварин і персоналу.

Мікроклімат — це комплекс фізичних чинників внутрішнього середовища приміщень, що впливають на тепловий обмін організму і здоров'я людини та коня. Мікроклімат приміщень для коней — це температура повітря, вологість і швидкість повітря, газовий склад його, пилова і мікробна забрудненість повітря, аероіонізація, тиск повітря, сонячна радіація, електричні та електромагнітні поля, рівень шуму (див. таблицю) [1, с. 9–10], [2, с. 198].

При відхиленні показників мікроклімату в стайні можуть виникнути проблеми із здоров'ям і психікою коней. Крім того, від мікроклімату багато де в чому залежать спортивні кондиції і результати коней. Для людини дія комплексу мікрокліматичних чинників відбивається на тепловідчутті і обумовлює особливості фізіологічних реакцій організму. Температурні дії, що виходять за межі нейтральних коливань, викликають зміни тонусу м'язів, діяльності потових залоз та ін.

Окрім кліматичних чинників, велике значення мають кліматичне районування території, тип погоди, радіаційно-тепловий, тепло-вологісний, тепло-вітровий режими тощо. Виходячи з погодних умов, трибуни іподрому доцільно частково проектувати закритими з опаленням, також необхідний критий спортивний манеж та тренувальний закритий манеж-бочка. Стайні проектують з підвітряного боку з утепленими стінами без центрального опалення, на вході до стайні розміщують тамбури. Існує два типи стаціонарних стаєнь. Перший з них, поширений у Польщі, Україні, Росії та інших країнах, передбачає влаштування входу в денники з боку внутрішнього коридору. Другий тип стайні передбачає вихід з денників безпосередньо назовні, отже в наших кліматичних умовах цей тип

Показники мікроклімату для людини та коня

№ з/п	Показник	Для коня	Для людини
1	Температура в стайні, °С	8–13	18
2	Температура в манежі, °С	8–10*	8–10
3	Відносна вологість повітря, проц.	70	70
4	Швидкість руху повітря в стайні, м/с:		
	взимку	0,3	0,3–0,6**
	навесні та восени	0,5	
	влітку	1,0	
5	Повітрообмін на одного коня, м^3/год:		
	взимку	50	
	навесні та восени	70	
	влітку	100	
6	Виробничі шуми, дБ	60	60

* — показники температури в манежі за матеріалами [2 с. 198].
** — показники швидкості руху повітря в стайні за матеріалами [3 с. 17].

стайні використовується тільки для тимчасового утримання коней, що беруть участь у змаганнях на іподромі.

Іподром — це площинна споруда, яка вимагає присутності великої території з рівним рельєфом. Саме рельєф та міцні ґрунти головним чином визначають можливість будівництва іподрому в даній місцевості.

Для забезпечення нормального функціонування будівель, споруд і окремих приміщень в них потрібно передбачати необхідну освітленість, яка визначається їхнім технологічним призначенням та відповідними системами. За гігієнічними нормами розміщення, орієнтації та планування приміщень для утримання коней повинна забезпечуватись інсоляція цих приміщень та прилеглих територій. Інсоляція відкритих просторів іподрому (іподромне поле, тренувальні відкриті майдани та левади) передбачає обов'язкове, хоча й короткочасне сонячне освітлення упродовж дня (КПО для стаєнь = 0,2–0,3%) [4, с. 88]. У кінному манежі освітлення розробляється таким чином, щоб не утворювалися тіні; так само освітлення в стайнях та манежі, враховуючи особливість зору коня, повинно бути розсіяним. Вікна розміщують на висоті 2,5 м від рівня підлоги (не можна розміщувати вікна з південного боку будівлі). Оскільки в манежі при одночасному тренуванні декількох коней підвищується вологість повітря, потрібно влаштувати природну або спонукальну вентиляцію, яка б перешкоджала конденсації парів (у стайнях влаштовують природну вентиляцію).

Таким чином, проектуючи іподром на території України, потрібно враховувати такі важливі кліматичні фактори: рельєф місцевості, що відводиться під проектування іподрому, ґрунти, домінуючий напрям вітру, орієнтація ділянки, освітленість ділянки, рівень шуму.

Екологічний фактор. При розробці проектів споруд іподрому, призначених для утримання коней, а також допоміжних господарських споруд, повинні передбачатися заходи щодо раціонального використання природних ресурсів, охорони атмосфери, водних об'єктів та ґрунту від забруднення, захисту від шуму, вібрації, електричних та магнітних полів, забезпечення радіаційної безпеки та санітарного очищення території.

Важливою санітарно-гігієнічною вимогою є створення оптимальних умов шумового режиму. Рівень шуму залежить від розміщення іподрому стосовно міських джерел шуму. Основним джерелом шуму є потоки транспорту на магістральних вулицях, заводи, фабрики, авіація, шум натовпу тощо. Глибина шумового забруднення залежить від: шумності джерела, наявності перешкод для його розповсюдження, типу покриття горизонтальних поверхонь, кліматичних характеристик — швидкості та напряму вітру, вологості повітря тощо. Проблема ізоляції від транспортного шуму найбільш радикально вирішується за допомогою використання екранів — бар'єрів зелених насаджень. Рівень забруднення та шумності залежить від напряму домінуючих вітрів. При проектуванні захисної зеленої смуги

також необхідно враховувати шум від транспортного потоку, що може лякати коней й спричинити травмонебезпечну ситуацію.

Складовими **містобудівного фактору** є площа, що відводиться під будівництво іподрому; транспортне сполучення іподрому з районами міста; розміщення в структурі міста; функціональна організація території та ін. Вибір території — важлива стадія розробки техніко-економічних умов і генерального плану іподрому. При цьому необхідно враховувати: природні умови (рельєф, ландшафт, напрям вітру, інсоляцію території тощо), вимоги екології (збереження зелених насаджень, чистоту води та повітря); вимоги транспортного планування, районного зонування міста, умови інженерної підготовки та інженерного обладнання території.

Містобудівне положення іподрому є передумовою для формування особливостей архітектури іподрому, його об'ємно-просторового вирішення, зонування генплану, виділення акцентів у композиції об'ємів споруд.

Інженерно-конструктивний фактор. Вибір конструктивної системи може значно впливати на архітектуру іподрому, а це означає, що архітектурна форма споруд іподрому повинна обумовлюватись технічною, економічною та естетичною доцільністю обраних конструкцій. Залежно від призначення споруди іподрому можна розділити на видовищні (головна будівля з трибунами, трибуни біля відкритих кінноспортивних майданчиків), тренувальні (критий манеж, бочка) та господарські (стайні, склади). Демонстраційні та тренувальні споруди через специфіку свого функціонального призначення вимагають наявності конструктивних систем, що перекриватимуть великі прольоти без проміжних опор. При зведенні їх використовують рамні, балочні, арочні, фермові, складчасті хвилеподібні оболонки, вантові конструкції, що дозволять перекрити споруди різноманітної форми плану: лінзові, овальні, багатогранні та ін.

У конструктивних вирішеннях трибун іподрому широко застосовують перекриття у вигляді навісів, конструкції яких не повинні перешкоджати видимості на трибунах. Для цього використовують консольні конструкції, що дозволяють уникнути розміщення проміжних опор серед місць для глядачів.

Створення виразного архітектурного вигляду іподрому, як при будівництві нових будівель, так і при реконструкції існуючих, а також вирішення проблеми енергозбереження багато в чому визначаються якістю конструкцій фасадів. Використання суцільних фасадних світлопрозорих великої площі систем ускладнює формування мікроклімату споруди, що збільшує затрати на експлуатацію обігріваючого обладнання. Вибір раціонального конструктивного вирішення повинен не тільки виходити з архітектурного задуму, а й певним чином формувати його [4].

Функціонально-технологічний фактор. Просторова організація іподрому починається з вивчення основних та другорядних функціональних процесів, що відбуваються у ньому, а також функціональ-

них зв'язків між зонами. Функціональний аналіз соціального запиту та інших вищезазначених факторів дозволяє розробити завдання щодо складу приміщень, виділити з них головні та другорядні, визначити їхні параметри, взаємозв'язок та виділити головне функціональне ядро.

Технологія роботи з конем відрізняється на скакових і бігових іподромах, і кожному процесові притаманні свої особливості, що склалися історично і є актуальними й досі. На біговому іподромі, окрім утримання рисаків проводяться тренувальні роботи та випробування в заїздах на швидкість, наведені процеси потребують наявності не менше двох доріжок, а оптимальним буде наявність трьох. На скаковому іподромі також проводяться тренувальні та випробувальні роботи, і оптимальна кількість доріжок така сама, як і на біговому іподромі.

Технологічний процес у стайні визначає розміри та форму приміщень для коней, враховуючи їхнє переміщення з вершником, конюхом, качалкою в коридорі та запряжному манежі, а також переміщення господарського габаритного інвентаря. Всі спортивно-тренувальні та господарські процеси на іподромі мають чітку технологію та певний розклад. Розпорядок напування, годування та вигулу коней, їхнє тренування та відпочинок щодня мають сталий графік. Це обумовлює статичні та лаконічні планувальні вирішення споруд іподрому.

Фактор функціонального зонування і розпланування є основоположним в архітектурі формоутворення іподрому. Саме класифікація формування іподромів на основі закладених в них функціональних процесів складає одне з основних завдань авторського дослідження, адже нині в Україні не існує розроблених нормативів щодо складу функціональних зон, споруд іподрому, приміщень та їхніх площ.

Естетичний фактор — це архітектурна виразність споруд іподрому, її образність, які постають з різноманітності та складності композиції плану, об'ємно-просторового вирішення, стилістики деталей, глибинності та різноплановості композиції.

Іподром — специфічна, акцентна споруда, як на генплані міста, так і в силуетній та об'ємній композиції оточуючої забудови. Споруди іподрому мають переважно малу поверховість, і іподром відкритого типу (призначений для масового відвідування) матиме акцентне композиційне вирішення, а для закритого типу (тільки для приватних коневласників), воно буде нюансним. Це досягається за допомогою унікальності вирішення композиції плану, виявлення чіткого образу будівлі, що підкреслюватиме її призначення, художнього підходу до використання опоряджувальних матеріалів, наявності симетрії чи асиметрії в композиції, пропорціях, членуванні фасадів та ін.

Естетичний фактор формоутворення іподрому полягає в матеріалізації ідеї в реальну архітектурну форму — споглядання на архітектуру такої споруди повинно викликати в людині відчуття прекрасного й корисного. Доцільність архітектури іподрому виражається не тільки в практичній функціональності, а й

в красоті, відчутті ідеального через предметно-корисне.

Таким чином, можна дійти висновків, що на формування іподрому впливають зовнішні та внутрішні фактори, які певним чином визначають його функціонально-планувальну структуру, розташування в системі міста, конструктивне вирішення та образність (див. іл.). Світоглядні цінності людей сформували поняття іподром, визначивши його призначення. Історичні традиції та соціальний запит визначають типи іподромів та їхні основні функціональні зони. Кліматичний район будівництва, склад несучої спроможності ґрунту, домінуючий напрям вітру, орієнтація ділянки, рівень шуму та мікроклімат приміщень впливають на об'ємно-планувальне вирішення іподрому. Містобудівна ситуація, наявність великої площі під будівництво іподрому, вигідне транспортне сполучення — все це визначає його розміщення в системі міста. Для споруд іподрому потрібно вибирати інженерно-конструктивні системи для перекриття великих прольотів за умови відсутності проміжних опор в інтер'єрі. Виявлення основних та другорядних функціональних процесів обумовлює формування трьох функціональних зон іподрому, та відповідну номенклатуру приміщень до кожної зони. Естетичний фактор формує художній образ іподрому, визначає його домінантність стосовно оточуючої забудови.

1. *Нормы* технологического проектирования конно-спортивных комплексов: НТП АПК 1.10.04.003-03. — М.: Минво сельского хозяйства Российской Федерации, 2003. — С. 9–10.
2. *Ортнер Рудольф.* Спортивные сооружения. Проектирование, строительство, оборудование. Пер с нем. В.А. Цетрин; Под ред. и с предисловием лауреата Ленинской премии, кандидата технических наук В.П. Паликарпова. М., Гостройиздат, 1959. — 230с.
3. *Алиєв Ф.Г.* Микроклимат спортивных сооружений / Ф.Г. Алиев. — М.: Стройиздат, 1986. — 296 с.
4. *Архитектурная* физика: Учеб. для вузов: Спец. "Архитектура" / [В.К. Лицкевич, Л.И. Макриненко, И.В. Мигалина и др.]; под. ред. Н.В. Оболенского. — М.: Стройиздат, 1998. — 448 с.

ФАКТОРЫ АРХИТЕКТУРНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ИППОДРОМА

Анна Горина

Аннотация. Рассмотрены внешние и внутренние факторы, которые влияют на формирование архитектуры ипподрома, анализируется их взаимосвязь. Подана схема анализа формирования ипподрома.

Ключевые слова: ипподром, факторы архитектурного формообразования, мировоззрение, микроклимат, функциональные зоны, рельеф, трибуны, манеж, конный спорт.

FACTORS FOR ARCHITECTURAL FORMING OF RACECOURSE

Anna Goryna

Annotation. External and internal factors which influence on forming of architecture of racecourse are considered, their interconnection is analyzed. The layout of analysis of forming of racecourse is given.

Keywords: racecourse, factors of architectural forming, world-view, microclimate, functional areas, relief, tribunes, riding hall, equestrian sport.

УДК 711.61

Ірина Гаврилюк

аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Міська площа як об'єкт наукових досліджень

Анотація. У статті розглянуто еволюцію питання організації міської громадської площі як об'єкта наукових досліджень. Доведено, що на сьогодні в дослідженні та проектуванні відкритих міських просторів домінує середовищний підхід. Визначено, що питання організації або реконструкції площ, основною функцією яких є транспортна, з точки зору застосування середовищного підходу не досліджене і потребує подальшого опрацювання.

Ключові слова: міська площа, відкриті міські простори.

Проблема організації відкритих міських просторів, зокрема міських площ, завжди входила до сфери зацікавлення архітекторів. В архітектурній теорії та практиці, а також в інших галузях знань накопичено значний досвід досліджень і обґрунтувань окремих аспектів цього питання, який вимагає ретельного вивчення і синтезування. Аналіз світового історичного досвіду дає можливість прослідкувати розвиток містобудівної теорії, виявити певні закономірності, а також ті втрачені у ході розвитку цивілізації аспекти, на які варто звернути увагу в даний час.

Отже, метою статті є визначення, які саме питання щодо організації міських площ розглянуті в наявних наукових дослідженнях, а які ще потребують додаткового вивчення.

У сучасних наукових джерелах широко розглянуто загальну історію містобудування, а також окремо питання історичного розвитку міських площ. Дослідженню питань розвитку планувальної структури міст присвячені роботи Ю.В. Алєксєєва, А.В. Буніна, З. Гідіона, Е.А. Гольдзамта, М.Ф. Гуляницького, Я.В. Косицького, Т.Ф. Саваренської, Г.Ю. Сомова, О.А. Швидковського та інших. Історію формування та розвитку безпосередньо міських площ від античності і до початку XX ст. у своїх роботах розглядають А.Е. Брінкман, М. Брош, А.В. Бунін, Б.Р. Віппер, М.Ф. Гуляницький, Ю.А. Протасова, В.М. Сєдов.

Аналіз існуючих робіт показує, що наприкінці XIX ст. — на початку XX ст. у теорії архітектури домінував стилістично-формальний підхід та підхід, що визначав архітектуру як форму відображення соціокультурних обумовленостей. В такому аспекті містобудування розглядалося в основному як діяльність, що зводилася до створення комплексу архітектурно-тектонічних ансамблів. А.Є. Брінкман писав: "Будувати міста — означає за допомогою пластичного матеріалу

будинків творити групи і простори" [5, с. 266]. Отже, основним в питаннях організації міських площ був підхід композиційно-ансамблевий. Вирішення громадського простору залишалося орієнтованим на пішохода — його швидкість, особливості сприйняття навколишнього середовища та психологію. Тому ключовою для площі була архітектурна якість середовища, а основна увага теоретичних робіт зосереджувалася на дослідженні масштабних характеристик, пропорційних співвідношень, організації візуальних зв'язків тощо.

У другій половині XIX ст. у Західній Європі та Америці розпочався перехід до нового містобудування, спричинений розвитком промисловості. З'явилася необхідність перебудови міста з урахуванням зростання кількості населення та розвитку транспорту. У цей час як першочергова постала необхідність вирішення функціональних завдань, а питання естетичного оформлення міських просторів перемістилося на другий план [2, 5, 7, 16]. Французький дослідник З. Гідіон пише про реконструкцію Парижа (1853–1869 рр.) Ж. Оссманом: "Оссман фактично був першим містобудівником, хто розглядав велике місто — столицю з багатомільйонним населенням — як технічну проблему" [7, с. 399].

Вже до початку Першої світової війни були підготовлені, здавалося б, усі передумови оновлення містобудівної теорії і практики, однак якісний масовий перехід до нових містобудівних принципів відбувся лише у 20-ті роки XX ст. У цей час остаточно були затверджені нові містобудівні концепції, що рішуче протиставлялися традиціям минулого, підпорядковуючи все потребам сучасного транспорту, жорсткій раціоналізації, технічній, санітарній, економічній доцільності, затверджуючи новий функціональний підхід до вирішення проблем міста та реалізуючи принцип "форму визначає функція" [2, 7].

В СРСР у другій половині XX ст. такі теоретичні концепції набули ще більшої сили у зв'язку з партійно-державною постановою "Про усунення надмірностей в проектуванні і будівництві" (1955 р.) З цього часу почалася докорінна перебудова архітектури і всієї будівельної справи у зв'язку з переходом на широку індустріалізацію будівництва, необхідну для задоволення масових потреб населення в житлі. Необхідною умовою ставав відхід від індивідуального проектування і перехід до максимальної типізації проектів, жорсткого стандарту, уніфікації параметрів будівель та конструктивних виробів. Нова містобудівна естетика, що запанувала в соціалістичних країнах у другій половині 50-х років стала естетикою масового, індустріального, економічно доцільного виробництва житла [2, 8, 9]. Таким чином, вирішення міських площ з токи зору композиційно-ансамблевого підходу стало недоцільним.

Дослідження робіт Ю.В. Алєксєєва, М.В. Баранова, З. Гідіона, Е.А. Гольдзамта, А.Е. Гутнова, Я.В. Косицького, Ю.А. Протасової, Г.Ю. Сомова, О.А. Швидковського, В.Т. Шимко, Б. Шульца та інших показують, що одним з першочергових завдань цього періоду було

вирішення транспортної проблеми: пішохідні зони розмежовувалися з транспортними потоками для того, щоб не перешкоджати рухові транспорту. Прогнози щодо швидкого зростання кількості та значення індивідуальних автомобілів спричинили містобудування, розраховане на моторизованого мешканця [3, 7, 8, 16, 18]. Містобудівна практика розвивалась на основі чинних на той час нормативів про чіткішу диференціацію міських магістралей — вулиці та проїзди поділялися на транспортні (для швидкісного та місцевого руху) і пішохідні (парадні вулиці, пішохідні дороги). Відповідно, чіткої диференціації набували й площі [3]. Такі теоретичні положення, що активно впроваджувалися в життя, призвели до того, що площі почали розглядатися переважно як елементи планувальної структури міста — "вузли міського каркасу" (за А.Е. Гутновим [10]). При їхній організації на перший план вийшли потреби вирішення функціональних завдань. Ансамблевий підхід зберіг свою актуальність при проектуванні ексклюзивних об'єктів — головних площ міст або площ перед крупними громадськими установами тощо. Водночас, у ході активного будівництва нових житлових утворень в містах СРСР виникла значна кількість, так би мовити, "рядових" площ, для яких були ретельно розроблені питання транспортного обслуговування, розміщення автостоянок та зупинок громадського транспорту, перерозподіл різних потоків руху з оптимальною швидкістю за умови забезпечення максимуму безпеки для автомобілістів і пішоходів, а також економічної доцільності [11, 12, 20]. Це відбилося на їхньому архітектурному вирішенні. Яскраво виражений "машинний масштаб", пріоритет транспортних засобів, спрощені прямолінійні і прямокутні форми, позбавлені деталей, призвели до одноманітності і в багатьох випадках безликості відкритих просторів, особливо тих, основною функцією яких була транспортна [16, 20]. За словами В. Бабурова та С. Чернишова, архітектори "хвилювались про те, як проїхати та як пройти, а не про те, як і де зупинитись"*.

Загалом, тенденція пріоритету функціональної організації залишалася актуальною до початку 70-х років в західноєвропейській містобудівній культурі та 90-х років у східноєвропейській. Винятком є періоди тоталітарних режимів, що характеризувалися поверненням до традиційних містобудівних теорії та практики, а отже, ансамблевого вирішення міських площ [9, 21].

У 70-ті роки в західній культурі домінуючого значення набула нова концепція архітектурного мистецтва, що отримала назву постмодернізму. Дослідженню цього періоду розвитку теоретичних концепцій архітектури та містобудування присвячені роботи Н.І. Барсукової, М. Брош, Е.А. Гольдзамта, Н. Еллін, О.А. Швидковського та інших. Ці дослідники дійшли висновку, що невдоволення нинішнім виглядом міст — наслідок спрощеності їхньої

* *Бабуров В., Чернышев С.* Отзыв о генплане Варшавы 1946 г. // O polska architekture socjalistyczna. Warszawa, 1950, s. 110. Цитата за [9, с. 139].

просторово-соціальної концепції, що не враховує психологічних та емоційних факторів сприйняття міського середовища. Тому, в європейському містобудуванні в 70–90-ті роки фіксується інше трактування простору, розраховане на емоційно-образне сприйняття, переглядаються традиційні уявлення про ритм, об'єм і масу, масштабність та систему розмежувань, про власне просторово-тектонічні принципи побудови містобудівних ансамблів. Художні аспекти все частіше розглядаються в поєднанні зі зручністю, економічністю, якістю будівництва [4, 24]. Як пише Н. Еллін: "Модерністський лозунг "форму визначає функція" ("form follows function") поступився місцем постмодерністському "форму визначають видумка, страх, краса та фінанси" ("form follows fiction, fear, finesse and finance")" [24, с. 10]. Прагнучи відтворити камерний, "людяний" масштаб, художню своєрідність міських просторів, що відповідають малозмінним просторовим можливостям і навичкам поведінки людини, містобудівники почали звертатися до традицій і фрагментів "старого міста" [8]. У радянській архітектурній теорії такий підхід, орієнтований на "гуманізацію", "людяність" оточення, набув назви середовищного [13].

З цього часу почала розвиватися сфера міждисциплінарних пошуків. Різко зменшилась "самодостатність" зодчества: воно сьогодні залучає для обґрунтування своїх вирішень величезний масив даних з інших галузей знань та проектування. На початок XXI ст. у дослідженні та проектуванні міського середовища задіяні такі науки, як антропологія, соціологія, лінгвістика, логіка, філософія, психологія, кібернетика, теорія інформації, економіка тощо [4, 18, 24]. У своїх роботах В.Л. Глазичев, А.Е. Гутнов, А.В. Іконніков, Н. Еллін, М. Кармона, Т. Хіт, Т. Ок, Т. Т'їзделл та інші розглядають відкриті міські простори як складні комплексні утворення, дослідження та проектування яких вимагає міждисциплінарного підходу.

У цей час істотно похитнулося стале містобудівне уявлення про площу як місце сходження декількох вулиць, транспортну розв'язку тощо, а також відновився інтерес містобудівної науки до цього традиційного елемента міської структури [18, 21]. Створення нових та регенерація старих площ стало поширеною практикою для багатьох європейських міст. Останнім часом у країнах СНД починають з'являтися наукові роботи, де розглянуті різні аспекти даного питання. Так, робота І.М. Алєксєєва [1] присвячена дослідженню шляхів збереження і відновлення планувальної та композиційної цілісності реконструйованих історично сформованих площ Москви. У роботі розглянуто специфіку розвитку міста та особливості формування міських просторів (виявлені історичні межі існуючих московських площ, їхнє розташування в сучасній структурі міста тощо), розглянуті варіанти розвитку досліджуваних площ та можливості відновлення втрачених рис типово московських площ. І.М. Алєксєєв основну увагу приділяє розробці прийомів, що дозволяли б повернути площі функцію

комфортного пішохідного простору в процесі реновації. О.Ю. Невзоров у своєму дослідженні [15] розробляє прийоми виділення на сучасних міських площах простору, призначеного безпосередньо для спілкування (перебування) людей.

Не зважаючи на безперечну новизну наукових досліджень, треба зазначити, що наявні теоретичні напрацювання в цій темі охоплюють лише окремі її аспекти. Поза увагою залишилися питання організації або реконструкції площ, основною функцією яких є транспортна, з точки зору застосування середовищного підходу. Дослідження потребують питання масштабності забудови, візуальної комфортності середовища, предметного наповнення, засобів орієнтування в просторі тощо.

З урахуванням вище викладеного можна дійти наступних висновків:

1) у розвитку теоретичних підходів до питання організації міських площ можна виділити наступні етапи: до 20-х років XX ст. — композиційно-ансамблевий підхід; до 70–90-х років XX ст. — раціоналістично-функціональний підхід; починаючи з 70–90-х років XX ст. — середовищний підхід;

2) вітчизняні наукові дослідження організації простору з точки зору середовищного підходу не охоплюють всіх типів відкритих громадських просторів міста.

Поза увагою науковців залишилося питання організації або реконструкції транспортних площ, що також потребує подальшого вивчення.

1. *Алексеев И.М.* Реконструкция и реновация исторически сложившихся площадей в центре Москвы: Автореф. дис. ... канд. арх.: 18.00.01 — М., 2006. — 23 с.
2. *Алексеев Ю.В., Сомов Г.Ю.* Градостроительное планирование поселений. — Т.1. Эволюция планирования. — М.: Издательство Ассоциации Строительных вузов, 2003. — 336 с.
3. *Баранов Н.В.* Современное градостроительство. Главные проблемы. — М.: Госстройиздат, 1962. — 268 с.
4. *Барсукова Н.И.* Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX — начала XXI веков: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.06 — М., 2008. — 36 с.
5. *Бринкман А.Э.* Площадь и монумент как проблема художественной формы: Пер.с 3-го нем. изд. со вст. ст. и комм. Игнатия Хвойника. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. — 296 с.
6. *Бунин А.В.* История градостроительного искусства. Т. 1. — М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. — 532 с.
7. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура: Пер. с нем. — М.: Стройиздат, 1984. — 455 с.
8. *Гольдзамт Э.А., Швидковский О.А.* Градостроительная культура европейских социалистических стран. — М.: Стройиздат, 1985. — 463 с.
9. *Гуляницкий Н.Ф.* Архитектура гражданских и промышленных зданий: В 5 т. — Т. 1: История архитектуры. — М.: Стройиздат, 1984. — 336 с.
10. *Гутнов А.Э., Глазычев В.Л.* Мир архитектуры: лицо города. — М.: Мол. гвардия, 1990. — 350 с.
11. ДБН 360-92**. Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений.
12. ДБН В. 2.3-5-2001. Сооружения транспорта. Улицы и дороги населенных пунктов.
13. *Иконников А.В.* Функция, форма, образ в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1986. — 336 с.

14. *Косицкий Я.В.* Архитектурно-планировочное развитие городов. — М.: Архитектура-С, 2005. — 645 с.
15. *Невзоров А.Ю.* Московские площади конца XX — начала XXI веков: взаимосвязь функций и пространства: Дис. ... канд. арх.: 18.00.01 — М., 2007. — 189 с.
16. *Протасова Ю.* Городские площади: вчера, сегодня... // Архитектура и строительство № 10 (197). — 2008, www.ais.by
17. *Саваренская Т.Ф.* История градостроительного искусства: Рабовладельческий и феодальный периоды. — М.: Стройиздат, 1984. — 376 с.
18. *Седов В.* Эссе о площади. — Speech: площади, 03.2009, с. 36–51.
19. *Трошкіна О.А.* Особливості семантики у формуванні образу представницької архітектури України: Дис. ... канд. арх.: 18.00.01 — К., 2006. — 172 с.
20. *Шимко В.Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды. — М.: Архитектура-С, 2006. — 384 с.
21. *Шульц Б.* Возвращение к площади, или искусство создания интерьеров в пространстве города. — Speech: площади, 03.2009. — С. 18–34.
22. *Brausch M.* Les places, les rues, les axes et la ville. — L'architecture d' aujourd'hui № 207, fevrier 1980. — P. 40–45.
23. *Carmona M., Heath T., Oc T., Tiesdell S.* Public places — urban spaces. The dimensions of urban design. — Oxford: Architectural Press, 2008. — 312 p.
24. *Ellin N.* Postmodern urbanism. Revised edition. — New York: Princeton Architectural Press, 1999. — 392 p.

ГОРОДСКАЯ ПЛОЩАДЬ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Ирина Гаврилюк

Аннотация. В статье рассмотрена эволюция вопросов организации городской общественной площади как объекта научных исследований. Показано, что на сегодняшний день в исследовании и проектировании открытых городских пространств доминирует средовой подход. Определено, что вопрос организации или реконструкции площадей, основной функцией которых является транспортная, с точки зрения применения средового подхода не исследован и нуждается в дальнейшей проработке.

Ключевые слова: городская площадь, открытые городские пространства.

CITY SQUARE AS SCIENTIFIC RESEARCH OBJECT

Iryna Gavrylyuk

Annotation. In this article the evolution of organization of public city squares is considered as an object of scientific research. It is shown that environmental approach dominates while projecting open city spaces as of today. It is determined that the question of organization and reconstruction of squares which major junction is transport has not been studied and demand further study and research.

Keywords: city square, open urban spaces.

УДК 728.4(47+57)

Олександра Єрещенко

аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури і синтезу мистецтв НАОМА

Функціональна організація як основний чинник формування внутрішнього простору клубних споруд у радянські часи

Анотація. У статті розглянуто прийоми функціонально-планувальної організації клубних будівель. Проаналізовано об'ємно-просторове вирішення головних приміщень — вестибюлю, фойє та глядацького залу.

Ключові слова: клубна будівля, функціонально-планувальна організація, глядацький зал, внутрішній простір.

Постановка проблеми. Основою формування внутрішнього простору клубних будівель є комплекс зв'язків, зумовлених містобудівними чинниками, функціональним призначенням об'єкта та соціальними вимогами, що визначають загальну концепцію об'ємно-просторової побудови, виявляють суть організації внутрішнього простору.

Будівлі клубів та Палаців культури завжди намагалися зробити сучасними, привабливими для відвідувачів. При комплексному дослідженні архітектури клубних будівель радянського періоду найголовніше місце посідає висвітлення еволюції їхньої функціонально-планувальної організації, адже функціональне призначення було й залишається головним фактором, що визначає архітектурно-планувальну композицію.

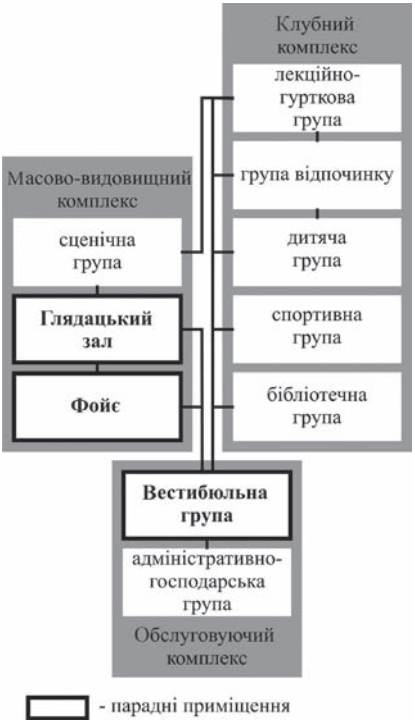
Зв'язок роботи з важливими науковими чи практичними завданнями. Матеріали даної статті відповідають тематиці наукової роботи кафедри теорії, історії архітектури і синтезу мистецтв НАОМА. Практичні питання розроблялися згідно з напрямками науково-дослідницької роботи кафедри дизайну архітектурного середовища та містобудування Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основні вимоги до функціональної організації клубу висвітлені у дослідженні В. Хазанової "Клубная жизнь и архитектура клуба: 1917–1941". Досвід проектування, будівництва та експлуатації клубних будівель в Радянському Союзі узагальнено в праці "Архитектура рабочих клубов и дворцов культуры" [1]. Видовищні багатоцільові зали детально розглянуто в роботі В. Савченко [2]. Клубні споруди були предметом дослідження науковців Г. Зеньковича, П. Безродного, В. Кулаги, А. Кошелєва, Є. Мілашевської, М. Прянішнікова, В. Колбіна та інших авторів.

Мета статті — висвітлити прийоми функціонально-планувальної організації клубних будівель радянського періоду, проаналізувати об'-

ємно-просторове вирішення основних принципів вестибюлю, фойє, глядацького залу.

Виклад основного матеріалу. Клубна будівля загального профілю складається із структурних вузлів, кожен з яких являє собою сукупність взаємопов'язаних груп приміщень. Масово-видовищний, клубний, обслуговуючий та адміністративно-господарський вузли мають різні за значенням та розміром приміщення. Функціональні зв'язки основних груп приміщень клубної будівлі наведено на іл. 1.



Іл. 1. Схема взаємозв'язку приміщень структурних комплексів

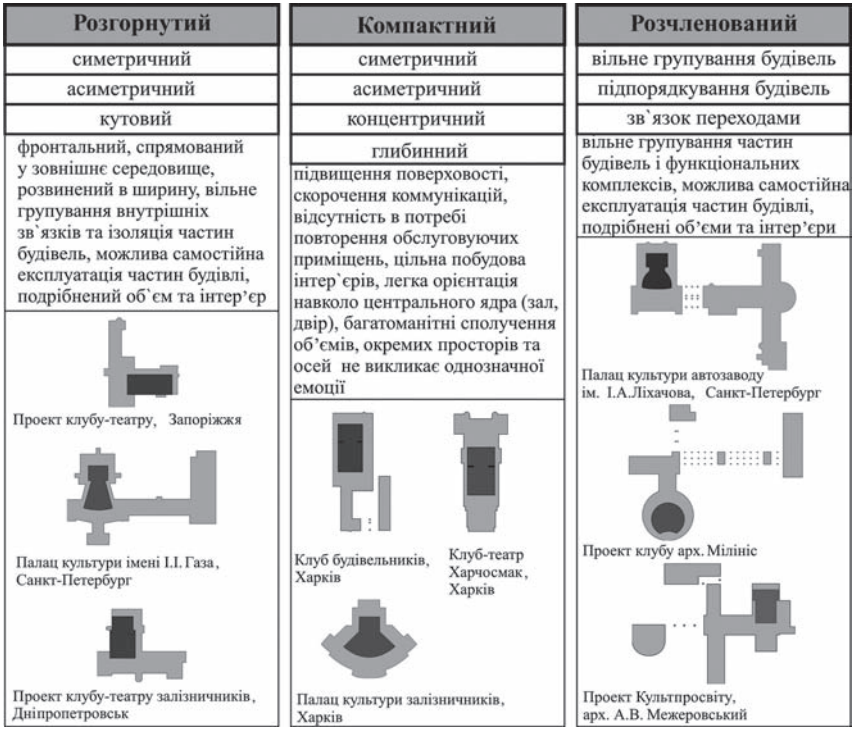
На основі функціонально-експлуатаційних вимог формується набір необхідних приміщень, які об'єднуються в групи і утворюють комплекси. З розширенням функцій, укрупненням клубних будівель виникає потреба в дублюванні обслуговуючого комплексу. Вестибюльна група може бути спільною для всіх груп приміщень або окремо до кожного комплексу чи групи.

Автором статті виділено наступні прийоми взаєморозміщення масово-видовищного та клубного комплексів:

- клубний комплекс розташований вздовж головного фасаду і закриває масово-видовищний;
- клубний комплекс огороджує з трьох боків масово-видовищний;
- клубний комплекс розміщений по периметру масово-видовищного;
- клубний комплекс розташовано позаду масово-видовищного;
- клубний комплекс розміщено під масово-видовищним;
- клубний комплекс розміщено над масово-видовищним.

Взаємне розташування груп приміщень обумовлює прийоми функціональної організації, що спираються на два принципи об'ємної побудови: структурні комплекси утворюють групу будівель або компонуються в одній [1].

Залежно від зовнішніх містобудівних чинників та внутрішнього функціонального призначення можна виділити наступні прийоми функціональної організації клубної будівлі — розгорнутий, компактний та розчленований (іл. 2).



Іл. 2. Прийоми функціональної організації клубних будівель радянського періоду

Групи приміщень масово-видовищної частини, їхнє урочисте, парадне вирішення визначають образну характеристику інтер'єру будівлі. Найбільший простір у структурі клубної будівлі — глядацький зал — сприймається як головний і є кульмінацією композиції. В клубній частині, де функціонально необхідно розчленувати простір на невеликі приміщення, найбільшими мають бути допоміжні приміщення, призначені для відпочинку та очікування. Відповідно значення кульмінаційними елементами в клубній частині стають другорядні за призначенням об'єми.

Специфічною рисою клубного залу є його багатофункціональність: він розрахований на проведення театральних постановок, концертів, демонстрацій кінофільмів, лекцій, зборів, гурткових та спортивних занять, циркових виступів, танців, показів мод, виставок, громадських обрядів. На форму та розміри глядацького залу впливають безперешкодна видимість, що визначається вертикальними та горизонтальними кутами, а також віддаленість

глядацьких місць. В.В. Савченков у своїх дослідженнях дійшов висновку, що провідна функція у видовищних та демонстраційних залах впливає на головні характеристики об'єкта. Забезпечення якісніших глядацьких місць покращує показники будівлі (об'єм, площа, компактність та ін.). У невеликому глядацькому залі простіше забезпечити комфортні умови видимості. Найменш вигідними та складними при суміщенні функцій є умови кінопоказу, тому їхнє дотримання задовольняє умови видимості всіх інших видів видовищ [2].

За ознаками об'ємно-планувального вирішення зали багатоцільового використання поділяються на типи за формою плану та поздовжнього розрізу. Типи залів за формою в плані — прямокутний, трапецієподібний, багатогранний, секторний, круглий, криволінійний; за формою повздовжнього розрізу — партерний (з балконом та без балкону); амфітеатральний (з балконом та без балкону); амфітеатр з партером (з балконом та без балкону).

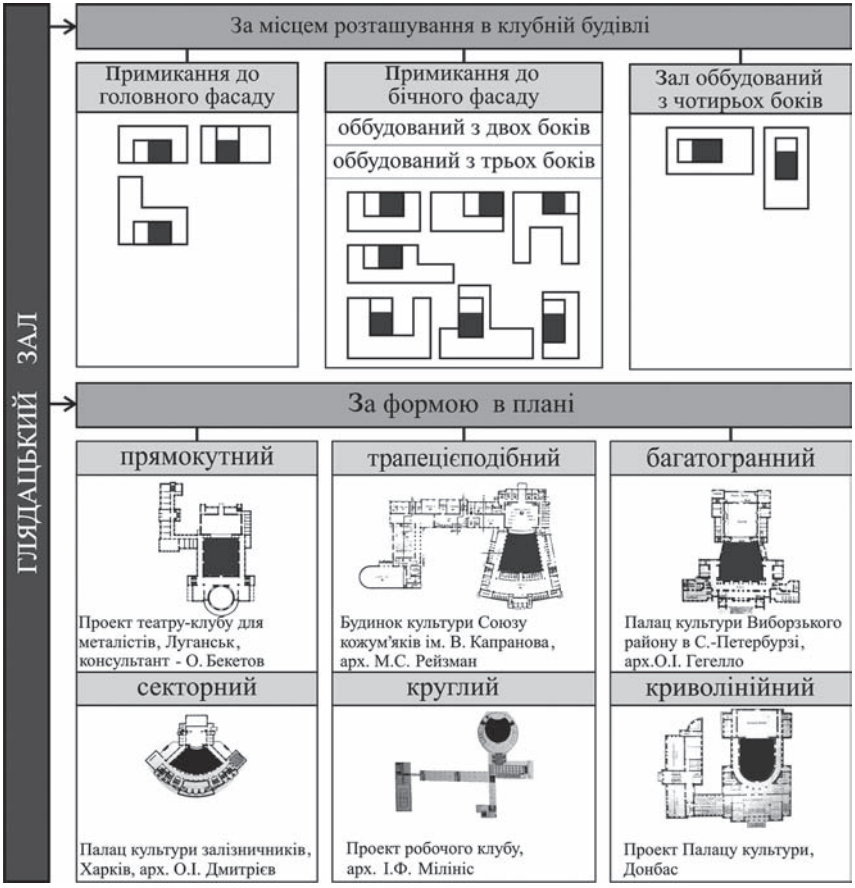
Основні характеристики глядацького залу наведено на іл. 3.

Прямокутний в плані зал забезпечує гарну видимість та спрямованість звуку лише при відносно невеликих розмірах і мовному режимі роботи. Секторний та овальний плани дозволяють максимально наблизити глядацькі місця до сцени, тому такі типи залів найчастіше використовуються для усного мовлення, естради та театралізованих вистав. Трапецієподібна форма плану доцільна для універсальних глядацьких залів будь-якого призначення. Найкраще відповідають вимогам акустики та видимості саме трапецієподібний та секторний плани [4]. Партерний тип залу доцільніший для музичних концертів, банкетів та вечорів танців, амфітеатральний є переважним для мовних заходів, естрадних виступів, показу кінофільмів.

Основні форми залів у плані, найбільш наближені до зони комплексної комфортності — кругла, напівкругла, квадратна по діагоналі, багатогранна, а за розрізом доцільними є зали амфітеатральні з одним або двома балконами [2].

Композиційна побудова визначає послідовність сприйняття простору. Характерними системами входів в зал є вхід "на сцену", вхід "збоку" та вхід "від сцени". В розрізі — вхід "на рівні підлоги залу", вхід "зверху—вниз", вхід "знизу—вверх". Найкраще сприйняття забезпечує система входу "на сцену", завдяки якій сприймається весь простір залу. При вході "збоку" зал сприймається частинами, при вході "від сцени" не охоплюється ядро залу — сцена [4]. За архітектурно-просторовою схемою зали розподіляються на дві композиційні групи: симетричну та асиметричну.

У сприйнятті внутрішнього простору глядацького залу важливу роль відіграють форма та розчленування огороджуючих поверхонь, які обумовлені конструктивними, акустичними та естетичними вимогами. Бічні та задня стіни відрізняються залежно від функціонально-технологічного призначення і ролі в акустичній системі залу, відповідно до чого художня обробка їх може бути різною за видами опоряджувальних матеріалів, кольором, фактурою,



Іл. 3. Основні характеристики глядацького залу

членуванням форм. Особливий вплив на архітектурно-художнє вирішення має об'єднання залу з приміщеннями, що до нього примикають (малий зал, фойє, ар'єрсцена), або розчленування його [4].

Функції фойє при глядацькому залі розширені. Додатково в ньому проводяться масові клубні заходи, особливо в клубах малої та середньої місткості. При багатоцільовому використанні фойє розміщують в будівлі таким чином, щоб забезпечити роздільну експлуатацію залу та фойє.

Прийоми розміщення вестибюля:

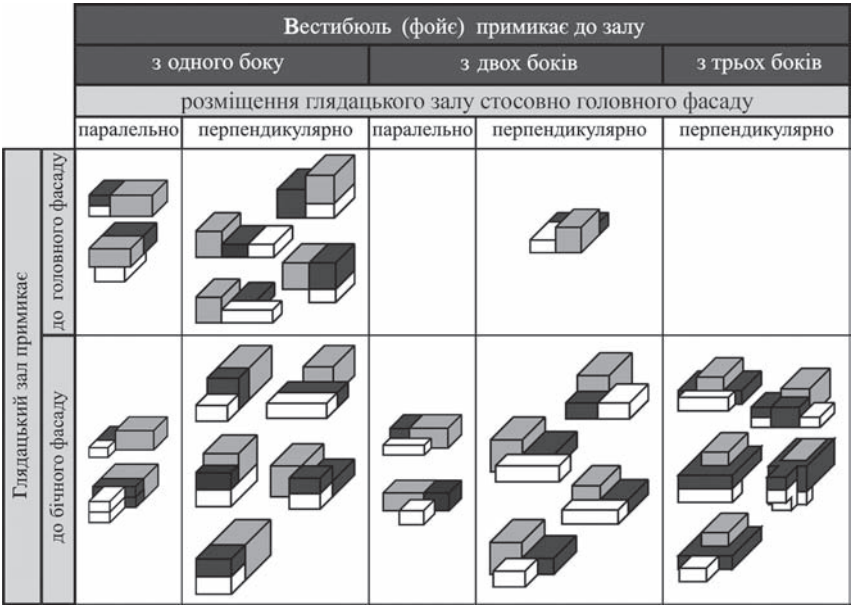
- в одному рівні з глядацьким залом: по осі залу, перпендикулярно залу;

- частково під глядацьким залом (гардероб);
- вестибюльна група повністю під залом на першому поверсі;
- вестибюльна група разом з фойє є центром композиції, а видовищна та клубні групи — з обох боків;
- вестибюльна група у виступаючій частині корпусу.

На основі аналізу функціонально-планувального вирішення клубних будівель радянського періоду нами виділено наступні прийоми взаєморозміщення вестибюлю, фойє та глядацького залу (іл. 4).

У 20-х рр. XX ст. виробляється теорія об'єктивного формотворення, основана на прямому відображенні функціональних процесів та конструкції. Отримує визнання принцип раціоналізму, що передбачає економічність вибору об'ємно-планувальних та конструктивних параметрів будівлі. Панували структури створені на основі поєднання чітких геометричних форм. Внутрішній простір заповнюється окремими приміщеннями. Одноманітність просторових форм компенсувалась візуальним розширенням та злиттям із зовнішнім середовищем [5].

На першому етапі клубного будівництва (1920-ті — перша половина 1930-х років), коли перевагу віддавали Палацам культури з розвиненим набором приміщень, набув поширення розчленований прийом функціональної організації



Іл. 4. Прийоми взаєморозміщення вестибюлю, фойє та глядацького залу

будівлі. В Палацах культури клубний комплекс ізольований від масово-видовищної частини.

Яскравим прикладом застосування даного прийому є проект клубу архітектора І.Ф. Мілініса. Головний вестибюль тут виконує роль центрального розподільника, до якого примикають двоє сходів, що ведуть до їдальні, корпусу гуртків, малу аудиторію, ясла. Корпус гурткових кімнат являє окремий організм, розміщений в глибині ділянки і вікнами звернений до парку. Корпус гуртків у першому поверсі незабудований. Ясла займають найбільш гігієнічну частину парку і з'єднані з будівлею клубу теплим коридором, що переходить в пандус і веде до головного вестибюлю та мають безпосередній вхід з двору. Спортивний корпус розміщений посередині спортивних майданчиків і сполучається переходом з усією будівлею [6].

В 30-ті роки блочно-складена форма будівлі стає компактнішою, внутрішній простір з механічної суми приміщень перетворюється на взаємопов'язану систему [5]. Прикладами компактного симетричного об'єму є вирішення клубу-театру Харчосмак, Палацу культури залізничників у Харкові. У будівлі клубу-театру Харчосмак (1930 р.) чітко розмежовано клубну та масово-видовищну частини. Клубна частина має окремі входи з обслуговуючими приміщеннями та розвинений склад: спортивна група, бібліотечна, дитяча, лекційно-гурткова із залом зборів на 340 чоловік, група відпочинку. Глядацька група складається із залу на 600 місць, а також балкону, який забезпечує місцями 516 чоловік, та 10 невеликих бічних балконів по 12 місць. Вестибюль у видовищній частині практично відсутній, гардеробна розміщена під фойє в напівпідвальному поверсі.

На наступному етапі (друга половина 1930-х — середина 1950-х років) характерним є концентрація внутрішнього простору в єдиному об'ємі, що має прямокутну модульну сітку. Розмежування груп приміщень за їхніми функціональними ознаками і пов'язана з цим компоновка планів і об'ємів звільняють місце компактності об'ємно-просторових побудов, що в ряді випадків суперечать функціональним потребам. Компактне вирішення клубної будівлі характерне для типових проектів, за якими споруди будувалися повсюдно в радянських містах. Розробкою їх займалися архітектори М. Варакін, К. Барташевич, А. Аркін, О. Хряков, І. Рожин, Я. Корнфельд, М. Коломоєць, С. Вайнштейн та інші.

У практиці радянської архітектури друга хвиля розвитку просторових вирішень відбулась на третьому етапі (друга половина 1950-х — 1980-ті роки). Композиційні принципи базуються на відсутності жорсткого підпорядкування функціональному графікові. Характерним є злиття внутрішнього простору і відсутність видимої межі між інтер'єром та зовнішнім середовищем [7].

Висновки. На основі аналізу проведених досліджень автором визначено наступні прийоми функціонально-планувальної організації клубних будівель: розчленований, компактний, розгорнутий. Вибір прийому обумовлюється місто-

будівними, функціональними та стильовими чинниками. На першому етапі клубного будівництва застосовуються всі три прийоми, на другому етапі домінуючим є компактний прийом, наприкінці третього етапу спостерігається використання різних прийомів.

Виділено парадні та урочисті приміщення клубної будівлі: вестибюль, фойє, зал, вирішенню інтер'єру яких архітектори приділяли головну увагу. Прийоми взаємозв'язку цих приміщень обумовлюються розташуванням глядацького залу в структурі будівлі, формою залу та його поздовжнім розрізом, зв'язком з клубною частиною. Зазначені прийоми взаєморозміщення головних приміщень застосовано в клубних будівлях абсолютно різних за функціонально-планувальною характеристикою, що засвідчує їхню універсальність та залежність від композиційного задуму.

Саме на виявлення прийомів об'ємно-композиційної організації клубних споруд у радянський час буде спрямовано подальше дослідження визначеної теми.

1. *Архитектура* рабочих клубов и дворцов культуры / В.Е. Быков, И.П. Домшлак и др. — М., 1953. — 306с.
2. *Савченко В.В.* Многоцелевые зрелищные и спортивне залы. — 2-е изд., перераб. и доп. — К.: Будівельник, 1990. — 160 с.
3. *Ковальков В.Г.* Проектирование интерьеров клубов и домов культуры. — М.: Стройиздат, 1975. — 66 с.
4. *Стариков Л.Н.* Интерьеры залов многоцелевого назначения: Автореф. ... канд. арх. /18.00.02. — М., 1973. — 30 с.
5. *Раннев В.Р.* Интерьер: Учеб. пособ. для спец. вузов. — М.: Высш. шк., 1987. — 232 с.
6. *Милинис И.Ф.* Проблема рабочего клуба // Современная архитектура. — 1929. — №. — С. 112–113.
7. *Новикова Е.Б.* Интерьер общественных зданий: Художественные проблемы — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Стройиздат, 1991. — 366 с.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КАК ОСНОВНОЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА КЛУБНЫХ СООРУЖЕНИЙ В СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ

Александра Ерещенко

Аннотация. В статье рассмотрены приемы функционально-планировочной организации клубных сооружений. Проанализировано объемно-пространственное решение главных помещений — вестибюлей, фойе и зрительного зала.

Ключевые слова: клубное сооружение, фундаментально-планировочная организация, зрительный зал, внутреннее пространство.

FUNCTIONAL ORGANIZATION AS A MAIN FACTOR OF FORMING THE INTERNAL SPACE OF CLUB BUILDINGS

Olexandra Y ereshchenko

Annotation. In this article methods of functional and planning organizations of club building are reviewed. Volumetric and planning solution of main facilities namely: the lobby, foyer and auditorium are analyzed.

Keywords: club building, functional and planning organization, auditorium, inner space.

УДК 725.89

Дар'я Смірнова

студентка VI курсу факультету архітектури НАОМА

Особливості формування сучасних спортивних комплексів

Анотація. В статті розглянуто питання розбудови сучасних спортивних комплексів. Проаналізовано перспективні тенденції розвитку архітектури спортивних споруд, однією з яких є багатофункціональне призначення останніх.

Ключові слова: спорт, спортивні комплекси, багатофункціональні спортивні споруди, містобудування, інфраструктура, ландшафт.

Архітектура споконвіку об'єктивно відображає існуючий стан соціально-економічного життя суспільства. Ця загальновідома істина є надбанням не лише архітекторів-професіоналів, а й широкого загалу. Нині тенденції глобалізації, інтернаціоналізації і збереження національної ідентичності, а також питання віднайдення гармонійного балансу між соціальними потребами й комерцією є надзвичайно актуальними в сучасному містобудуванні. Особливо виразно вони постають у сфері будівництва сучасних спортивних споруд — комплексів, стадіонів, центрів спорту і дозвілля тощо, розбудова яких, за всесвітньою тенденцією, стає справжнім викликом для архітекторів, своєрідним іспитом на професіоналізм і відповідність найсучаснішим вимогам будівництва. Тому сучасні архітектори активно й охоче беруть участь у міжнародних конкурсах з метою набути досвіду щодо проектування та зведення новітніх спортивних споруд

За висновками фахівців, серед сучасних тенденцій у цій галузі домінують ідеї: розвиток багатофункціональності, практичності, комерційної спрямованості споруди; єдність високих технологій та збереження навколишнього середовища, ландшафту; дотримання екологічних вимог. На сьогодні найкращими об'єктами у цій галузі визнаються такі, що поєднують сучасні дизайнерські, архітектурно-планувальні й екологічні принципи архітектурної практики. Адже через недостатньо продумане використання новітніх технологій нерідко втрачаються такі важливі реалії, як затишок, зручність, емоційно-психологічний комфорт.

Загальновизнано також, що одним із завдань архітектури завжди була відповідність потребам суспільства в отриманні позитивних емоцій — архітектурні споруди мають підносити настрій, сприяти доброму самопочуванню, здоровому способу життя. Втілення ж прогресивних ідей вимагає від молодих українських архітекторів надзвичайно потужної креативної енергії [1–3].

На сьогодні однією з ключових проблем є невідповідність між ви-

сокою економічною активністю населення та інфраструктурно-просторовим забезпеченням підприємницької діяльності. Об'єктів соціальної сфери нині явно недостатньо, особливо, наприклад, у спальних масивах київського Лівобережжя. Отже, ключовою проблемою є недостатність об'єктів соціальної сфери, у тому числі об'єктів фізкультури і спорту. Загалом нині досить відчутними стали диспропорції в розвиткові окремих територій, зокрема нестача об'єктів культури, дозвілля та спорту не тільки у спальних районах Лівобережжя, а й у віддалених мікрорайонах Правобережжя та інших частинах міста. У найближчому майбутньому для вирішення означеної проблеми передбачається збільшення місткості та кількості спортивних й оздоровчих споруд, будівництво в кожному мікрорайоні міста Києва багатофункціональних відкритих майданчиків зі спортивними тренажерами, синтетичним покриттям для ігрових видів спорту; розбудова спортивно-оздоровчих центрів, муніципальних універсальних спортивних комплексів у кожному районі міста, зокрема передусім у Голосіївському, Дарницькому, Деснянському, Дніпровському, Оболонському, Святошинському, Солом'янському районах міста Києва.

За даними КО "Інститут Генерального плану міста Києва", Генпланом розвитку м. Києва до 2025 року передбачено також реалізацію першочергової адресної програми розвитку об'єктів освіти, охорони здоров'я, культури та спортивного обслуговування відповідно до пропозицій районних державних адміністрацій. Також перспективним напрямком розвитку інфраструктури міста є створення Київської міської спортивної та реабілітаційно-оздоровчої бази для олімпійської та параолімпійської підготовки, яка включає фізкультурно-оздоровчий комплекс, плавальний басейн, футбольне поле та спортивні майданчики [4].

Відмічаючи кризовий стан київського містобудування, наявність значного обсягу критичного матеріалу щодо проблеми розбудови нашого міста, А. Бєломєсяцев переконаний — сутність кризи і досі залишається за рамками дискусій і полягає не в архітектурному, а в соціальному аспекті проблеми — соціальні конфлікти насамперед спричиняють виникнення відкритих питань сучасної архітектури міста [2]. Серед них — недовірливе ставлення суспільства до інновацій, як політико-економічних, так і архітектурно-стильових; кризовий стан сучасної економіки, що унеможливлює розмову про архітектуру у повному обсязі, знецінює її естетичний вплив на суспільство, яке бажає мати лише низькі цінові показники кінцевого результату — певної будівлі.

Спортивні споруди — один з невід'ємних чинників формування публічного простору, якому мають бути притаманні багатофункціональність, відкритість, витончене, розкішне оточення — архітектура найвищого класу, природничий ландшафт. Такі якості мають бути надбанням соціуму. На жаль, у Києва XX століття не було традицій створення публічних просторів. В останні 50 років такі простори

не стали потребою містобудівної практики.

Публічний простір в містобудуванні пов'язаний з таким поняттям, як ансамбль. У Києві таких просторів фактично немає. Останнім часом під понянням "публічні місця" у нас розуміється підземний простір і створені там торговельні об'єкти, підземні переходи тощо. Потрібно створювати високоякісний, благоустроєний суспільний простір, враховуючи екологічні вимоги і соціальні потреби сучасного суспільства. Перед архітекторами постало важливе завдання пошуку нових типів будинків громадського обслуговування, які б гармонійно поєднувалися з існуючими об'єктами та навколишнім середовищем та були зведені з урахуванням швидкозмінних соціальних, функціонально-технологічних і технічних умов.

Саме у зв'язку з цим останнім часом все частіше споруджуються багатофункціональні комплекси (БФК), у тому числі — спортивні. Такі комплекси, за умови високої якості проектування і будівництва, можуть виконувати різні функції щодо обслуговування населення, оскільки об'єднують під своїм дахом не лише, скажімо, спортивні, а й видовищно-розважальні, ділові, торговельні, інформативно-освітні функції, а також урізноманітнюють, насамперед композиційно, міський простір [5–7].

Сучасні світові тенденції в соціально-культурній сфері, зокрема, в галузі фізичної культури і спорту, свідчать про необхідність активного розвитку спортивних споруд та інфраструктури. Мережа фізкультурно-спортивних об'єктів вважається найбільш складною й різноманітною серед систем обслуговування населення. Вона є складовою частиною усіх структурних елементів населених пунктів — від початкових щаблів (найпростіші придомові майданчики, приміщення для оздоровчих занять, вбудовані у перші поверхи житлових будинків) до крупних загальноміських споруд, багатофункціональних залів, палаців спорту та олімпійських комплексів. На жаль, архітектори, які проектують навіть досить оригінальні, самобутні спортивні споруди, часто залишаються відомими лише вузькому колу спеціалістів [6; 8].

Поняття "спортивна споруда" містить в собі багато складних компонентів, технічних особливостей, властивих будь-якому спортивному об'єктові з внутрішнім наповненням відповідно до його функціонального призначення. Сучасні спорткомплекси обладнуються понад 160 різновидів спортивних занять та видів активного використання вільного часу. Різним видам спорту відповідають спеціалізовані типи споруд, з яких складається розвинена мережа фізкультурно-спортивних комплексів.

Еволюція системи фізкультурно-спортивних споруд тісно пов'язана з розвитком суспільства в цілому. Останнім часом намітилася чітка інтеграція культурних і спортивних видів діяльності зі збільшенням долі активного дозвілля. До занять залучаються різні групи населення, практикуються різні форми родинного дозвілля. Паралельно з цим зростає й спорт найвищих до-

сягнень, розвиток якого висуває нові вимоги до фізкультурно-оздоровчих комплексів. Попит на спортивну нерухомість зростає завдяки збільшенню долі універсальних багатофункціональних приміщень для різних видів спортивно-видовищних акцій (тренувань, змагань з різних видів спорту) в приміщення для проведення масово-видовищних подій (концерти, виставки, конференції).

Спостерігається зростання кількості закритих споруд (басейнів, стадіонів, кортів) замість відкритих. Це зумовлюється тим, що закриті споруди можна використовувати впродовж усього року, а відкриті — лише сезонно. З іншого боку, активно розвивається побудова спеціалізованих спортивних центрів: гірськолижні, парусні, картингові тощо. Зрозуміло, що при цьому від рівня комфортності споруд, сфери обслуговування спортивних комплексів, естетичності інтер'єрів, архітектурної привабливості залежить популярність видів спорту, рівень зацікавленості населення у відвідуванні спортивних комплексів.

Аналіз характерних ознак спортивних споруд дозволяє виокремити такі типи останніх: 1) спортивно-видовищні; 2) навчально-тренувальні 3) фізкультурно-оздоровчі. Особливості цих типів варто враховувати в містобудівельній практиці. Серед названих найбільш різноплановим є спортивно-видовищний комплекс. Його використовують як для проведення змагань з різних видів спорту (футбол, хокей, волейбол, теніс тощо), так і для організації концертів широкої спрямованості (популярної, класичної, рок-музики), циркових шоу, виставок, прес-конференцій. Така багатофункціональність зумовлює не тільки розміри, а й внутрішню побудову, облаштування інтер'єрів. Споруди такого типу обов'язково мають комплектуватися трибунами для глядачів, полями, кортами, приміщеннями для персоналу, роздягальнями тощо.

Об'єкти другого і третього типів зазвичай не мають такої розвиненої інфраструктури, оскільки вони є вузькоспеціалізованими. Навчально-тренувальні споруди призначені для проведення навчальних занять і тренувань. До них відносять спортивні бази навчальних закладів та навчально-тренувальні центри підготовки спортсменів вищих розрядів. Фізкультурно-оздоровчі архітектурні об'єкти використовують для проведення фізкультурно-оздоровчих акцій та активного відпочинку населення. Тут мають бути тренувальні зали, басейни, льодові катки, зали для занять фітнесом, аеробікою, баскетбольні, футбольні та волейбольні зали.

За призначенням спортивні споруди поділяються на ділянки чи майданчики для одного певного виду спорту (каток, басейн, тренувальна зала) та комплексні одиниці (багатозальний спортивний комплекс, стадіон, палац спорту). За типом побудови спортивні споруди поділяють на дві основні групи: закриті (заняття проводяться у приміщеннях) та відкриті (заняття відбуваються під відкритим небом). Під час побудови відкритих споруд, до яких відносяться ігрові майданчики, футбольні, баскетбольні та інші поля, бігові доріжки, стадіо-

ни, корти тощо, тепер використовуються нові форми й технології будівництва, що підвищує рівень естетичності, практичності, універсальності використовуваних спортивних об'єктів. Новітні технології, обладнання та спортивний інвентар підвищують ступінь безпеки під час проведення занять.

Сучасні криті споруди найчастіше зводять на основі таких конструкцій, які швидко монтуються. Загалом розрізняють повітряно-опорні, металево-каркасні і тентові (вантові) спортивні споруди. Повітряно-опорні споруди являють собою замкнений простір, утворений суцільним тришаровим покриттям, що складається з внутрішньої ПВХ-плівки, ізоляційного прошарку та зовнішньої захисної плівки. Покриття герметично (без металевих конструкцій) закріплене на фундаменті, а опертям для нього слугує повітряний тиск, що утворюється внаслідок роботи спеціальних вентиляторів.

Для повітряно-опорної споруди використовують два типи фундаменту — анкерний та баластний. Перший з них — це анкерні сваї, другий — бетонні блоки або водоналивні ємкості. В обох випадках головним їх завданням є утримання покриття споруди. Важливо, що технологія спортивних споруд такого типу дозволяє реалізувати найнеймовірніші, найсучасніші архітектурні ідеї. Найбільш розповсюдженими, за рахунок простоти зведення, є циліндричні та сферичні поверхні. Проте можливі також конструкції більш складних, гіперболічних та параболічних, форм, композиції з кількох поверхонь та ін.

Металево-каркасні спортивні споруди являють собою збірні будівлі, що швидко зводяться на стовбчастому чи сваєнабивному залізобетонному фундаменті. Основу такої споруди становить металевий каркас з вертикальними металевими несучими колонами, встановленими на фундаменті і з'єднаними між собою фермами. Бокові стіни огорожі та покрівлю частіше за все виконують із сандвіч-панелі. Інший варіант створення будівель такого типу — профільовані металеві листи, між якими вкладають утеплювач та внутрішній прошарок, а зсередини приміщення наносять прошарок гідроізоляції. Переваги такого варіанту збірки — відсутність панельних швів.

Попри все розмаїття форм спортивних та фізкультурно-оздоровчих комплексів, їх розбудова відбувається у декілька послідовних етапів, що складаються з розробки та виготовлення проекту, погодження останнього з відповідними службами, підготовка фундаменту, спорудження приміщення, проведення інженерних комунікацій, опорядження та наповнення приміщень необхідним інвентарем (монтаж спеціальних спортивних снарядів, побудова футбольних полів, тенісних кортів, бігових доріжок тощо).

При проектуванні сучасних спортивних споруд відкритого типу слід враховувати, що обов'язковою умовою для зведення таких конструкцій вважається наявність великих за обсягом площин, пласких територій для вільного розміщення спортивних полів та майданчиків. Будь-які спортивні споруди мають розміщуватися серед зелених насад-

Іл. 1. Комплекс для плавання. Лондон, Великобританія.
Автор проекту архітектор Заха Хадід

жень, бажано — недалеко від води. Номенклатура споруджень спортивного парку має задовольняти розмаїтті потреби щодо заняття певними видами спорту, фізичною підготовкою. При плануванні приміщень критих споруд слід пам'ятати, що наявність вільного простору — одна з умов побудови сучасної будівлі для занять спортом [8].

Не зважаючи на дані ОАО "Укрстальконструкція" про зростання попиту на побудову спортивних споруд в Україні, невпинне прискорення динаміки розвитку ринку даної галузі (ще недавно активно будувалися фітнес-центри, аквазони, а нині більше уваги приділяється спорудженню критих спортивних споруд ігрового плану — майданчикам для фігурного катання та хокею, спортивним залам; на заході України зростає популярність гірськолижних курортів), сьогодні в нашій країні практично спостерігається дефіцит спортивних споруд, особливо багатофункціональних спортивних комплексів сучасного типу. Великі надії наші спеціалісти покладають на розвиток вітчизняного ринку спортивних споруд у зв'язку з проведенням "Євро — 2012". Гадаємо, слід звернути увагу на розбудову сучасних спортивних споруд за межами України — з метою використання досвіду близького та далекого зарубіжжя у вітчизняних умовах будівництва.

Скажімо, у Лондоні (Великобританія) нещодавно завершено будівництво такого олімпійського об'єкту, як комплекс для плавання, що може прийняти понад 17 тисяч любителів водного спорту (іл. 1). У двох крилах комплексу, що викликають у глядача асоціації з метеликом, встановлені додаткові ряди сидінь. Ці "крила" будуть приймати глядачів лише упродовж Олімпіади, після проведення якої їх де-

монтують і місткість комплексу скоротиться до 2,5 тисяч місць для вболівальників. Споруда містить два басейни по п'ятдесят метрів кожний та один двадцятип'яти метровий басейн для стрибків у воду [9].

Також нещодавно лондонські архітектори оприлюднили плани щодо трансформації існуючих арен і побудови більш ніж 120 додаткових тимчасових об'єктів у рамках підготовки до Олімпійських та Параолімпійських змагань 2012 року. Над проектами працюють широковідомі архітектурні бюро Populous, Atkins та Drivers Jonas Deloitte, приділяючи значну увагу дотриманню в усіх спортивних спорудах єдиного стилю, єдності концептуального образу, що має відповідати майбутнім Олімпійським іграм. Архітекторами цих бюро в тісній співпраці використовується єдина система доставки та розміщення працівників. Також активно розробляється єдина ландшафтна стилістика, уніфіковані стандарти освітлення, енерго- та водопостачання.

Концепцію єдиного дизайну для основних спортивних споруд, які будуються в Імеретинській долині м. Сочі (Росія) напередодні проведення зимових Олімпійських ігор 2014 року, розроблено архітекторами таких проектних компаній, як "Архитектурная мастерская А. Асадова", "Проект-КС" та "Проектна фірма "Градо". Не змінюючи структуру Генплану та конструктивних вирішень олімпійських споруд, планується об'єднати останні спільною архітектурно-художньою "зверх-ідеєю" — створенням малюнка "снігового вихору", який осяде на всіх спорудах у вигляді "снігової паморозі". Для цього несучі конструкції буде облицьовано декоративними перфорованими панелями з алюмінію чи композиту типу Alpolic. В нічні години "снігова паморозь" на фасадах будівель при світлодіодному підсвічуванні перетворюватиметься на різнокольорову "квіткову поляну" з можливістю об'єднання всіх стадіонів у єдине світлове шоу. Таке вирішення дозволяє максимально використовувати технічні та технологічні ідеї, були застосовані при будівництва авторами кожної зі споруд і перетворити останні в єдиний ансамбль.

Співробітниками "Архитектурной мастерской А. Асадова" заплановано і споруджено на ділянці загальною площею 24,9 га найсучасніший багатофункціональний спортивно-оздоровчий комплекс "Новопятигорское озеро" (м. П'ятигорськ, Росія), загальна площа об'єктів якого сягає 73460 м^2. Ділянка знаходиться поблизу Новоп'ятигорського озера (іл. 2). Головна площа комплексу сформована двома пішохідними галереями з оформленням у вигляді ажурних металевих конструкцій. Під галереями розташовано торговельні павільйони. При пересуванні вздовж головної композиційної вісі площі відкривається вид на головний об'єкт комплексу — Культурно-дозвіллєвий сімейний центр, що оточений штучним водоймищем (мініатюрним озером), завдання якого — підготувати глядача до сприйняття надзвичайно красивого краєвиду з Новоп'ятигорським озером.

Споруда — овальна в плані. Її оточують два пологі пандуси, яки-

Іл. 2. Спортивно-оздоровчий комплекс “Новоп’ятигорське озеро”. П’ятигорськ, Росія. “Архитектурная мастерская А. Асадова”

ми відвідувачі можуть піднятися на рівень набережної озера. Дах споруди, що ніби простягнувся й завис над озером, є зоною відпочинку для відвідувачів з дітьми. Комплекс має пішохідні галереї. Так, північна галерея веде відвідувачів до іншого ключового об’єкту комплексу — Аквапарку, на одній вісі з яким знаходяться також ресторан та нічний клуб. На захід від комплексу Аквапарку та ресторанів запроектовано міський готель на 100 номерів. На північ від Аквапарку — будівля багатофункціонального спортивного комплексу, що має криту дворівневу стоянку для авто. Північна частина комплексу відведена під парк атракціонів, що починаються вздовж існуючої паркової алеї. Тут глядачів вражає колесо обзору, що за висотою є домінуючим у парку. У південній частині ділянки розташовано санаторний комплекс на 280 номерів, до якого входить кілька корпусів [10].

Ще одна важлива тенденція в створенні сучасних спортивних споруд значною мірою зумовлена тим, що часто на перший план спортивних змагань виходить швидкість, яка є головною складовою Олімпійських ігор, зокрема зимових. У зв’язку з цим у місті Ванкувері (Канада), наприклад, були модернізовані існуючі та побудовані нові спортивні споруди з урахуванням найсучасніших досягнень архітектури. Типовим вирішенням проблеми розміщення великої кількості глядачів під час змагань, врахування досягнень науки і техніки й при цьому збереження інфраструктури існуючих спортивних споруд стала побудова так званих тимчасових стадіонів, два з яких і було споруджено у Ванкувері до зимових Олімпійських ігор [9].

Іноді постає необхідність повної перебудови існуючих планових архітектурних вирішень, як це сталося, наприклад, у м. Дублін

Іл. 3. Стадіон "Мозес Мабіда"м. Дурман, Південноафриканська республіка. Проектна група "Ibhola Lethu Consortium"

(Ірландія). На місці старого стадіону міста Дублін було споруджено масштабний стадіон "Авіва". Новий стадіон оточений міцним кільцем житлової забудови. Одним з важливих завдань для архітекторів компаній Populous та Scott Tallon Walker Architects стала інтеграція нової споруди в існуючий соціальний простір міста, що зумовило унікальну форму стадіону, орієнтацію фасаду та використання спеціально дібраних матеріалів для будівництва.

Значні перетворення у галузі архітектури спортивних споруд відбуваються у Південноафриканській республіці. Так, у м. Дурбан спеціально для проведення Чемпіонату світу з футболу 2010 року було побудовано багатофункціональний стадіон "Мозес Мабіда", розрахований на 70000–85000 глядачів. Нині цей стадіон виконує роль визначного місця, своєрідної візитівки Дурбана (іл. 3). Переможцями міжнародного конкурсу стала група "Ibhola Lethu Consortium", яка складається з німецької майстерні "GMP Architekten", інженерного бюро "sbp Schlaich, Bergermann und Partner" та з 32 південноафриканських архітектурних фірм. До речі, інтернаціональний склад архітектурних фірм, груп, бюро, що беруть участь у конкурсах на зведення спортивних споруд є однією з особливостей нашого часу. Завдяки цьому стало можливим ефективніше враховувати особливості багатьох національних культур в процесі проектної діяльності [9].

Стадіон "Мозес Мабіда" розташований на платформі в міському спортивному парку м. Дурбан на узбережжі Індійського океану. Вздовж усієї арени над стадіоном постає своєрідна "Тріумфальна арка", яка одразу зробила цю споруду знаменитою. Форма арки навіяна національним стягом республіки — дві конструктивні частини цієї споруди з південної сторони піднімаються й потім зливаються в єдиний об'єм, а на північній стороні стадіону арка символізує

об'єднання після падіння апартеїду. З північної основи арки діє канатна дорога, якою можна піднятися нагору, аби помилуватися видом Індійського океану та міського пейзажу. Арка може виконувати й функціональне навантаження — як платформа для стрибків. Органічна єдність естетичного та функціонально-практичного начал є ще однією з типових ознак сучасних спортивних споруд.

Спорідненість природних форм з архітектурно-планувальним вирішенням демонструє збудований у 2010 році "Пітер Мокаба Стедіум" (м. Полокван, Південноафриканська республіка), який виконував роль основного майданчика під час проведення Чемпіонату світу з футболу 2010 року. Його розміри — приблизно 45 000 місць для глядачів, а форми були навіяні традиційною місцевою флорою, а саме — деревом баобаб. Елементи конструкції підтримуються спеціальними пандусами, а міцність останньої забезпечується конструктивними елементами та спеціально розробленими механізмами підтримки даху. Під основними трибунами розміщено зали для пресконференцій, парковку та інші допоміжні приміщення.

Тенденція щодо найдоцільнішого розміщення гігантських споруд з урахуванням особливостей місцевих кліматичних та природних умов надзвичайно вдало реалізована архітекторами й інженерами німецького бюро "Marg and Partners Architects" та місцевими дизайнерами в процесі будівництва стадіону "Greenpoint" ("Зелена точка") на 55000 місць, розташованого в м. Кейптаун (Південноафриканська республіка). Насамперед дуже вдало обрано місце для будівництва — між пагорбами на узбережжі Атлантичного океану. Зовнішня форма стадіону є абстрактною — утворена лінійно розташованими мембранами. Силует спортивного об'єкту також нагадує пагорби, що посилює гармонію взаємодії споруди та навколишнього ландшафту.

Розглянутий архітектурний об'єкт — багатофункціональний: після проведення футбольних змагань у рамках Всесвітнього Кубка 2010 з футболу, стадіон функціонує як площадка для регбі, футболу, є ареною для концертів та масштабних масових свят. На період проведення футбольних змагань 2010 року тут було встановлено тимчасові арени, використання яких дозволило підвищити місткість споруди до 68000 глядачів. Після турніру додаткові місця були переобладнані відповідно до іншого призначення.

Архітектура спортивних споруд розвивається з урахуванням екологічної ситуації, необхідності збереження навколишнього середовища, належного забезпечення умов успішної життєдіяльності людини. У світі будівництва спортивних об'єктів сталася важлива подія: в Швейцарії у минулі роки споруджено цілком самодостатній з погляду обслуговування стадіон, який має власну електростанцію потужністю 1,3 МВт, котра працює на сонячних батареях і повністю задовольняє потреби стадіону. Досвід побудови таких споруд повторено у Тайвані, де створено стадіон з 8844 сонячними панелями, інтегрованими у дах, які виробляють достат-

ньо енергії для роботи 3300 ламп освітлення та двох велетенських телевізійних екранів. Автор проекту — японський архітектор Тойо Іто. Оригінальною авторською знахідкою є також покрівля комплексу, складові якої виробляються в Тайвані і можуть бути використані повторно.

Орієнтація на можливість максимального використання зовнішнього освітлення є надзвичайно важливою тенденцією в сучасній європейській архітектурі. Таку можливість повною мірою враховано при спорудженні відкритого інноваційного аква-центру Landmark Aquatic Centre (м. Ріжека, Словаччина): саме цю ідею було покладено в основу проектування фасаду будівлі. За формою центр нагадує морські хвилі, його відкриті зони вдало інтегровано в загальну структуру. Цікавою особливістю будівлі є легий, пересувний дах, створений з врахуванням можливих певних змін у його конструкції. Досягнуто гармонії споруди з навколишнім ландшафтом.

Одним з актуальних напрямків розвитку архітектури спортивних споруд XXI століття стало проектування будівель, які викликають позитивні емоції у тих, хто їх розглядає. Саме думками про важливість піднесення настрою відвідувачів зумовлено вибір архітекторами, дизайнерами та інженерами бюро KOZ Architectes яскравих кольорів для проектування й спорудження центру спорту та дозвілля в м. Сен-Клу (Франція). Сміливе кольорове вирішення, простота, вдалий вибір форми споруди зумовили появу незвичайного архітектурного об'єкта, що сприймається як справжнє диво тими, хто зустрічається з ним у типовій французькій провінції. Споруджена для занять спортом та для відпочинку населення будівля вирізняється яскравим колірним вирішенням й неначе протистоїть "сірому", безбарвному оточенню житлових кварталів.

Архітекторами і дизайнерами використано палітру кольорів від червоного до зеленого, жовтогарячого, помаранчевого та ін. У внутрішньому просторі різнокольорові горизонтальні смуги виконують роль своєрідних навігаторів — вказують маршрути відвідувачам. Загалом комплекс складається немовби зі спеціалізованих складових — спортивної зали, центру дозвілля, відкритого майданчика. Показовим, як видається, є те, що споруду побудовано таким чином, аби знизити рівень енерговитрат: передбачено максимальне використання природнього освітлення, всередині вода нагрівається за допомогою сонця, кольорове скло у вікнах допомагає захистити внутрішні приміщення від перегріву тощо.

Ще одним унікальним архітектурним комплексом є новий аквацентр Бейн де Докс (м. Ле Хавр, Франція), проектування якого здійснив відомий архітектор Жан Нювель. Комплекс має площу 5000 квадратних метрів і складається з 12 басейнів, турецької бані, приміщення для фітнесу та ін. Для оформлення інтер'єру було використано білу облицювальну плитку. За словами автора проекту, парадоксальною якістю аква-центру є простота форми, надійність конструкторських, архітектурних рі-

шень та вражаюча велич внутрішніх об'ємів, складність побудови яких сприймається лише тоді, коли відвідувач знаходиться всередині споруди. Єдиною яскравою плямою серед "царства білого кольору" тут є майданчик для дітей, вибудований яскравими блоками кольорової піни.

Своєрідне, неповторне обличчя має також тренувальний комплекс, побудований бюро Franz Architekten спільно з Atelier Mauch у Відні (Австрія) для футбольного клубу. На території комплексу розташовано три футбольні поля під відкритим небом та критий зал для тренувань. У центрі споруди розміщено кладовки, кафетерій та офісні приміщення. На вимогу віденського законодавства, половина споруди міститься під землею. Вартим уваги, на наше переконання, є те, що в будівлі встановлено систему збирання дощової води — вода з даху потрапляє у великий резервуар, а потім використовуєтсья на господарські потреби приміщення [9].

Насамкінець варто згадати ще такі домінуючі тенденції побудови сучасних спортивних споруд, як використання сучасних матеріалів, до яких, зокрема, належать полікарбонатні панелі, що, в сукупності з деревом та сталлю, дають можливість створити "прозору" будівлю (наприклад, спортивно-дозвіллєвий комплекс "Crystal", м. Копенгаген, Данія), яка вдень повністю працює на природньому освітленні, а вночі світиться прозорим, кришталевим світлом; врахування принципу історизму, інтегративності та єдності культур, діалогу сучасного часу та простору з досвідом попередніх поколінь (проект Олімпійського дому та парку "Olympic House and Park", Нікозія, Кіпр); символічність і водночас виразність образно-художнього вирішення споруди (арена для Спартакіади народів КНР від фірми Emergent, м. Шеньян, Китай, форма даху якої нагадує природнє утворення кришталю); втілення особливостей гендерного підходу до спорудження спортивних комплексів, стадіонів та ін. (Гендерний комплекс для спортивної активності об'ємом 100000 квадратних метрів, м. Мальмо, Швеція, результат спільної проектної діяльності компаній BIG, AKT, Tyrèns, Transsolar, які виграли міжнародний конкурс концепцій World Village of Women Sports); мінімалізм архітектурних форм у поєднанні з гнучкістю, пластичністю дизайнерських вирішень (спортивний комплекс для консорціуму Hyundai — Samsung, м. Хвасеонг, Корея); гармонійна єдність функціональності та естетичності форми спортивної споруди, важливість гедоністичної функції у процесі сприйняття результатів структурної, контекстуальної, інфраструктурної та стилістичної інтеграції окремих елементів спортивної споруди в єдине ціле, отримання задоволення та естетичної насолоди від відвідування спортивного комлексу, центру (стадіон UNStudio, м. Далянь, Китай) та інші течії, тенденції й авторські вирішення, що свідчать про значну популярність, актуальність та необхідність побудови спортивних споруд в усьому світі на засадах єдності культуровідповідності, екологічності та технологічності.

Підсумовуючи сказане, хочеться підкреслимо, що перспективним шляхом вивчення теми, розглянутої у даній статті, вважаємо подальше дослідження найсучасніших проектів спортивних споруд з метою врахування світового досвіду у розбудові спортивних комплексів, стадіонів, центрів на території України. Також корисним, з нашої точки зору, мало б стати здійснення порівняльного аналізу методик, технік та технологій, а також будівельних матеріалів, що використовуються в процесі спорудження спортивних будівель у Європі з аналогічними вирішеннями в Україні.

1. *Архитектура* и престиж. Всеукраинский независимый журнал по архитектуре и дизайну. — 2002. — № 3 (23). — С. 26–28, 52–53.
2. *Беломесяцев А.* Как выйти из градостроительного тупика // ART+ CONSTRUCTION (Архитектура и строительство). — 2005. — № 4. — С. 22–24.
3. *Віг Я.* Публичное пространство с разных сторон // А.С.С. — 2006. — № 2. — С. 32–35.
4. *Генеральний* план м. Києва. Текстові матеріали [Електронний ресурс] / С. Броневицький, В. Присяжнюк, М. Дьомін [та ін.] Режим доступу: http:// www.grad.gov.ua/tekstovi-materiali.
5. *Цайдлер Е.* Многофункциональная архитектура / Пер. с англ. А. Бочаровой; под ред. И. Федосеевой. — М.: Стройиздат, 1988. — 150 с.
6. *Дика Т.С.* Формування багатофункціональних комплексів в системі міст України // Вісник ХДАДМ. — Харків, 2009. — С. 46–50.
7. *Ежов В.И., Ежов С.В., Ежов Д.В.* Архитектура общественных зданий и комплексов / Под общ. ред. д-ра архитектуры, проф. В.И. Ежова. — К.: ВИСТКА, 2006. — 380 с.: ил.
8. *Недвижимость* для Euro 2012 пока возводится [Електронний ресурс] / Н. Дорожкина. — Режим доступу: http:// www.zabudova.kiev.ua / 254.
9. *Спортивные* сооружения [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.arhinovosti.ru/category/zdaniya-po-kategoriyam/sportivnye-sooruzheniya.
10. “Новопятигорское озеро”, Пятигорск [Електронний ресурс] / Сергей Ковалев. Режим доступу: http://www.archi-day.info/index.php.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ СПОРТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ

Дарья Смирнова

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы развития современных спортивных комплексов. Проанализированы перспективные тенденции развития архитектуры спортивных сооружений, одной из которых является многофункциональное предназначение последних.

Ключевые слова: спорт, спортивные комплексы, многофункциональные спортивные сооружения, градостроительство, инфраструктура, ландшафт.

THE PECUILIARITIES OF FORMING OF MODERN SPORTS COMPLEXES

Daria Smyrnova

Annotation. The article is devoted to the questions of the development of modern sports complexes. Promising trends for the development of the architecture of sports buildings are analyzed with a stress on their multifunctional purpose.

Keywords: sport, sports complexes, multifunctional sports buildings, urban constructing, infrastructure, landscape.

УДК 001.8:[72.025.4(477)“19”]

Катерина Гончарова

старший науковий співробітник інституту “УкрНДІпроектреставрація”

Архівна проектна документація як джерело дослідження методики архітектурної реставрації в Україні другої половини ХХ ст.

Анотація. У статті розглянуто основні фонди та колекції науково-проектної документації з реставрації архітектурних пам’яток України, розробленої упродовж другої половини ХХ ст., наведена класифікація матеріалів, стисло висвітлено інформаційний потенціал найбільш важливих для дослідження видів документів.

Ключові слова: архівне джерело, архітектура, реставрація, проектування, архівна документація, методика.

Методика архітектурної реставрації, як специфічна галузь наукових знань, визначає послідовність, зміст та форми проведення досліджень та практичних заходів у сфері збереження та відновлення пам’яток архітектури. На формування засадничих принципів реставраційної методики безпосередньо впливають такі фактори, як історичні умови, соціально-культурний контекст, нормативні та законодавчі регулювання, теоретичні розробки та безпосередній досвід проведення реставраційних робіт. Конкретні проектні вирішення, приклади реставраційної практики, що відображає, акумулює та інтегрує перелічені чинники, знаходять своє віддзеркалення у науково-технічній документації.

В архівосховищах різних установ України, проектних організацій, наукових інститутів, державних структур зберігається вагомий об’єм проектної документації другої половини ХХ ст. по об’єктах архітектурної спадщини. До нинішнього часу оприлюднення архівних матеріалів з реставрації архітектурних пам’яток відбувалося уривчасто та фрагментарно. Архівна проектна документація слугувала джерелом для багатьох досліджень, присвячених здебільшого історії архітектури або будівельній історії окремих об’єктів, а також для поодиноких робіт, пов’язаних із висвітленням реставраційного процесу на найбільш визначних пам’ятках [1]. Єдиним випадком введення до наукового обігу матеріалів з розробки проектів реставрації архітектурних пам’яток стали публікації окремих справ з науково-технічного архіву інституту “Укрзахідпроектрестав рація” у Віснику організації (підготовлені до публікації О. Бойко і В. Слободяном) [2]. Втім, по-перше, вони охоплюють лише невелику

частину накопичених розробок, а, по-друге, висвітлюють окремі приклади реставрації пам'яток лише західного регіону. Так само незначну кількість документів з архіву інституту "УкрНДІпроектреставрація" містять збірки, що видавались цією установою [3]. Отже, до нинішнього часу жодного дослідження, присвяченого розгляду архівної проектної документації як джерела до висвітлення процесу становлення української реставраційної методики, проведено не було.

Комплексне опрацювання архівної проектної документації в Україні становить суттєву складність, перш за все через розпорошеність колекцій документів. Крім того, матеріали з проектування та погодження проектів представлені доволі значним об'ємом різноманітних видів документів, які вимагають систематизації відповідно до їхньої значущості для дослідження методики реставрації в Україні. Таким чином, метою даного дослідження є виявлення найбільш інформаційно потужних пластів документації, зібраних у фондах та архівах різних державних, проектних, наукових та громадських установ, а також їхній аналіз і класифікація виявлених документів другої половини XX ст., часу активного становлення та формування реставраційної методики в Україні.

Найбільшу цінність для дослідження реставраційної методики представляють відомчі фонди та архіви проектних організацій. Оскільки провідною виконавчою структурою в сфері реставрації архітектурних пам'яток України впродовж всієї другої половини XX ст. були спеціальні науково-реставраційні та проектні майстерні (створені у 1949 році як трест "Будмонумент", нині інститут "УкрНДІпроектрес таврація"), то науково-технічний архів цієї установи зберігає найбільш повну колекцію проектної документації, що накопичилася за роки функціонування інституту та є найбільш вичерпним джерелом інформації для дослідження практики української реставрації. Тому розглядові документів саме цього інституту приділена найбільша увага.

У 1960–1970-ті роки структура спеціальних науково-реставраційних та проектних майстерень була значно розширена за рахунок організації регіональних осередків, найбільші з яких у Львові (нині інститут "УкрЗахідпроектреставрація") та Сімферополі (нині інститут "Кримреставрація"). Ці проектні організації орієнтувались переважно на засадничі методичні та адміністративні положення, запозичені в київського осередку. Разом з тим, у документації регіональних відділень помітні певні відмінності методичного характеру, пов'язані, переважно, зі специфікою пам'яток та колом професійних зв'язків. Так, у архіві інституту "УкрЗахідпроектреставрація" зберігаються одні з найбільш ранніх на теренах України проекти регенерації містобудівних утворень, міститься значний обсяг документів з реставрації об'єктів дерев'яної архітектури, фортифікаційних комплексів.

Проектну документацію з реставрації та реконструкції окремих архітектурних об'єктів і комплексів збережено у відомчих архівах

таких проектних та пам'яткоохоронних організацій, як Державний інститут "Київпроект", Академія будівництва та архітектури тощо. "Київпроект" як проектно-дослідницький комплекс у повоєнний період займався розробкою генерального плану Києва, проектував заходи з комплексної забудови міської території, а також займався реконструкцією будинків і територій, в тому числі й таких, що являють історичну та культурну цінність.

Академія архітектури (створена 21 червня 1945 року та ліквідована у 1962-му), хоча й була організована з метою розвитку радянської архітектури та монументальних мистецтв, у перші роки існування опікувалась відбудовою та реконструкцією відомих архітектурних об'єктів Києва, понівечених війною, зокрема Червоного корпусу Університету, Маріїнського палацу, Інституту шляхетних панянок, групи адміністративних урядових споруд, а також новою забудовою Хрещатика. На базі наукових інститутів Академії будівництва та архітектури УРСР на початку 1990-х створено Академію будівництва та Академію архітектури України.

До складу Академії будівництва та архітектури УРСР входило декілька науково-дослідних та проектних інститутів, в тому числі Інститут теорії та історії архітектури та будівельної техніки (згодом Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури та містобудування, м. Київ), напрацювання якого мають особливу цінність. Окрім загальних та тематичних розробок на особливу увагу заслуговує донині неопублікований комплекс теоретичних напрацювань у сфері методики архітектурної реставрації початку 1990-х років, у розробці яких брали участь М.М. Говденко, Б.В. Колосок, Г.Н. Логвин, О.А. Пламеницька, Т.О. Трегубова та інші [4].

Окрім проектних та наукових установ, значні зібрання документів зберігаються у фондах контролюючих організацій. Зокрема, йдеться про архів та методичний кабінет Міністерства культури УРСР, фонди Держбуду, архів Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. Перш за все варто назвати фонд Держбуду у Центральному державному архіві вищих органів влади та управління [5]. Згідно з Законом УРСР "Про охорону і використання пам'яток історії та культури" від 1978 року саме Держбуд та Міністерство культури визначались спеціально уповноваженими державними органами в сфері охорони нерухомих пам'яток. Відповідно до норм, що регламентували процес розробки та погодження проектних рішень, принаймні один з примірників проекту реставрації архітектурного об'єкту передавався замовникові. Оскільки основним замовником проектів реставрації на теренах України впродовж другої половини XX ст. виступав саме Держбуд, то фонд цієї організації є одним із суттєвих джерел для дослідження практики реставрації.

Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, засноване у 1966 році як недержавна громадська організація, мало проектно-реставраційний відділ, що

займався реставрацією, функціональною адаптацією, а також окремими адміністративними заходами та програмами з управління об'єктами культурної спадщини. Тож накопичений у його архіві комплекс документів має високий інформаційний потенціал.

Серед опрацьованих матеріалів у регіональних архівах варто назвати фонд Виконавчого комітету Київської обласної Ради народних депутатів у Державному архіві Київської області [6]. Через цей орган проходили всі рішення та ухвали щодо забудови населених пунктів Київської області та охорони пам'яток. Значну інформаційну цінність становлять також фонди Управління у справах будівництва та архітектури, особливо справи Інспекції з охорони пам'яток архітектури, та матеріали Техніко-експертної комісії у Державному архіві м. Києва [7]. Здебільшого у фондах цих установ зберігається проектна документація по об'єктах, проекти реставрації яких представлялись до погодження у відповідних регіональних органах управління, матеріали переписки, акти обстеження, обмірні креслення, протоколи нарад, технічні експертні висновки, облікова документація тощо.

Особливе значення мають також архівні колекції документів наукових установ та заповідників, зокрема, Національних заповідників "Софії Київської", "Стародавній Київ", "Чернігів Стародавній", Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника тощо. Найбільш повні зібрання документів з дослідження, реставрації, демонтажу-монтажу, благоустрою та методик консервації історичних об'єктів дерев'яної та народної архітектури містяться у науково-технічному архіві музею просто неба у Києві та ін.

Згідно з встановленим порядком, до складу проектної документації з реставрації архітектурного об'єкту має входити перелік обов'язкових текстових та графічних документів, з-поміж них, як особливо важливі для даного дослідження, слід назвати наступні: завдання на проектування (реставрацію), попередні натурні та бібліографічні дослідження, ескізний проект (як правило, кілька варіантів рішення) із супровідними пояснювальними записками, робочий проект реставрації (графічна частина), пояснювальна записка, реставраційний звіт, журнал авторського нагляду (якщо архітектор-реставратор здійснював авторський нагляд за процесом проведення архітектурно-реставраційних робіт). Серед документів, що не є обов'язковими для складу проекту, але представляють винятковий інтерес для дослідження методик архітектурної реставрації, варто назвати протоколи наукових нарад, матеріали листування з контролюючими адміністративними або науковими установами, методичні узагальнення, що містяться, зазвичай, в окремих доповідних записках.

У матеріалах архіву інституту "УкрНДІпроектреставрація", як провідної проектної та наукової організації, знайшли своє відображення принципові напрацювання та прийоми, що мали місце у реставраційній практиці в різних регіонах країни протягом останніх 60-ти років. Згідно з даними, наведени-

ми у Науково-аналітичному звіті про діяльність інституту за 2009 рік, інформаційна база інституту включає фотоархів в кількості 12 тис. томів та 35 тис. фотонегативів, а також технічний архів, що нараховує 200430 одиниць кальок і 40269 томів проектів і кошторисів науково-проектної документації, науково-технічних розробок тощо [8]. Результати опрацювання матеріалів архіву Українського державного науково-дослідного та проектного інституту "УкрНДІпроектреставрація" становлять суттєву цінність для даного дослідження з ряду причин:

- по-перше, архів містить максимально вичерпний склад проектної документації з більшості об'єктів, що реставрувались у період з 1949 року й дотепер;
- по-друге, в архіві зберігаються справи з реставрації близько 2,5 тис. об'єктів архітектурної спадщини на території всієї України. Тут представлені проекти реставрації, консервації, музеєфікації, функціональної адаптації всіх видів пам'яток: культових, оборонних, житлових, садово-паркових тощо. Суттєву цінність становлять історичні та натурні дослідження об'єктів архітектурної спадщини;
- по-третє, більшість матеріалів з цього архіву, хоча й мають виняткову наукову вагу, до нинішнього часу не були опубліковані. Тобто, результати опрацювання документів з науково-технічного архіву становлять наукову новизну.

Серед іншого на окрему увагу заслуговують авторські роботи П. Барановського, М. Холостенка, М. Говденко, Є. Лопушинської, Є. Пламеницької, Р. Бикової, В. Корнєєвої, В. Шевченко, І. Могитича, О. Граужиса та інших майстрів архітектурної реставрації. При цьому, історично склалось так, що реставрацією в окремих регіонах займались конкретні архітектори. Зокрема, група під керівництвом Є.І. Лопушинської займалась переважно пам'ятками Криму, М.В. Холостенко та М.М. Говденко — об'єктами Києва та Чернігова, Є.В. Пламеницької — історичними будівлями Кам'янця-Подільського, Р.І. Могитича — пам'ятками Західної України. Тобто, проекти реставрації пам'яток окремих регіонів можуть також відображати принципові авторські позиції та індивідуальні погляди цих фахівців на суть та методи реставрації, що були сформовані в межах української архітектурно-реставраційної школи.

Упродовж значного періоду формування зібрання документів архіву інституту, відбір основного масиву матеріалів здійснювався безсистемно. У різних майстернях та відділах накопичувались відокремлені колекції документів по об'єктах, на яких проводились роботи. Лише з 1980-х років розпочато систематизацію та каталогізацію накопичених матеріалів, переданих до архіву на той час. На комплектацію архіву вкрай негативно вплинув той факт, що архів інституту кілька разів змінював місце свого розташування. Крім того, загальні кризові явища середини 1990-х років та відсутність у цей період професійного нагляду призводили до втрат найбільш цінних документів, зокрема

низки реставраційних звітів, колекцій історичних матеріалів з фондів зарубіжних та українських архівів тощо. Оскільки значна кількість переданих до архіву матеріалів понині ще перебуває у нерозібраному стані, ознайомлення з ними є вкрай ускладненим.

Склад документації з окремих пам'яток визначається вимогами, що висувались до проектних документів на певному етапі, тобто нормами, котрі існували на час складання проекту реставрації. Зокрема, проекти реставрації таких визначних об'єктів, як комплекс садиби Тарновських у Качанівці [9], Настоятельські покої Спасопреображенського монастиря у Новгороді-Сіверському [10], більшість пам'яток Чернігова [11], Святогірський монастир у с. Зимно Волинської обл. [12], Преображенский собор у Мгарі Полтавської обл. [13], найбільш визначні архітектурні пам'ятки Києва та регіонів, містять передпроектні та натурні дослідження, історичні матеріали, ескізні проекти, погоджувальну документацію, протоколи наукових нарад, робочі креслення із супровідними текстовими документами, реставраційні звіти. У деяких випадках до проекту реставрації входили окремі розробки з дослідження та реставрації інтер'єрів, пізніших прибудов, певних елементів та деталей екстер'єру тощо (палац Розумовського в Батурині [14], більшість об'єктів Києво-Печерської лаври, Львова, Чернігова, Ніжина, Новгорода-Сіверського, Луцька, Чернівців та ін.).

Характер документів різних років відбиває специфіку роботи фахівців інституту з об'єктами культурної спадщини на кожному окремому етапі формування методики реставрації та пам'яткоохоронної діяльності. Так, серед розробок повоєнних років переважають матеріали з обліку та натурних досліджень вцілілих за роки воєнних дій пам'яток. Лише по окремих об'єктах, що становлять виняткову цінність, наприклад, П'ятницька церква, Спаський собор в Чернігові, руїни Успенського собору, деякі споруди Києво-Печерської лаври в Києві тощо, розроблялись проекти різного роду реставраційного втручання. З числа документів кінця 1950–1970-х років, періоду активного становлення української реставраційної школи, більшу частину складають матеріали, що відображають увесь спектр можливих методів та найбільш повний цикл реставраційних робіт — від передпроектних вишукувань до погоджувальної документації та реставраційного звіту. Натомість, з документів 1980-х років, коли більшість розробок були зорієнтовані на відтворення втрачених об'єктів, на суттєву увагу заслуговують матеріали науково-технічних нарад, обґрунтування окремих проектних рішень, історичних досліджень тощо.

Увесь комплекс архівної проектної документації класифікується за типами на письмові, графічні та фотодокументи.

До письмових відносяться матеріали листування, описові матеріали, супровідна документація, нотатки у журналі авторського нагляду, реставраційні звіти тощо.

До групи графічних джерел входять креслення кроків, обмірів, ес-

кізи, клаузури, робочі креслення тощо.

Нарешті до фотодокументів належать всі матеріали фотофіксації — від попереднього стану об'єкта, натурних досліджень до звітних світлин та ювілейних альбомів.

Хоча в даному випадку розподіл документів на текстові та графічні матеріали і є традиційним, однак представляється доволі штучним, адже специфікою саме проектної документації є нерозривний смисловий зв'язок цих двох груп документів, що доповнюють, розкривають, пояснюють та продовжують одна одну, утворюючи єдиний цілісний комплекс.

За видами архівна документація може бути систематизована за особливостями реставрованої архітектурної пам'ятки та, відповідно, диференціації видів реставраційного втручання, а саме такі матеріали з реставрації пам'яток:

- мурованої архітектури, зведених до XVIII ст. (культових, житлових, адміністративних, комплексних);
- мурованої архітектури з кінця XVIII ст. (культових, житлових, адміністративних, комплексних);
- архітектурно-археологічних комплексів;
- фортифікаційних споруд;
- дерев'яних пам'яток та об'єктів народної архітектури.

Реставрація архітектурних об'єктів кожної з цих груп, хоча й проводиться на загальній основі принципів наукової реставрації, проте має свою специфіку, відрізняється за характером проведених робіт, поставлених завдань, визначених пріоритетів тощо. Наприклад, до найбільш давніх об'єктів архітектурної та археологічної спадщини зазвичай застосовується аналітичний метод, консервація, що дозволяє зберегти їхню автентичність та справжність як свідчень матеріальної культури минулого. Разом з тим, упродовж першого повоєнного десятиліття до цієї групи пам'яток застосовувались синтетичні методи — як цілісна реставрація, так і відтворення — що було продиктовано засадничими позиціями методики архітектурної реставрації на цьому етапі. Широкий спектр реставраційних методів застосовувався у роботі із пізніми об'єктами, оскільки специфіка архітектурно-стильових вирішень будівель, починаючи із кінця XVIII ст., дозволяла залучати широке коло аналогій. Одним з найскладніших завдань, що поставали перед архітекторами-реставраторами, була функціональна адаптація житлових та громадських споруд цього періоду, відновлення здебільшого втрачених інтер'єрів тощо. У процесі проектної розробки та здійснення реставрації фортифікаційних комплексів перед реставраторами-практиками постають такі складні питання, як відновлення комплексу в цілому, підбір індивідуальних заходів для відновлення окремих об'єктів, що мають вирішуватись з огляду на те, як конкретне рішення вплине на сприйняття ансамблю загалом, пристосування об'єктів, благоустрій території тощо. Роботи щодо складних та комплексних пам'яток, як правило, експонують весь арсенал тогочасних методичних напрацювань у сфері архітектурної

реставрації. Реставрація дерев'яних архітектурних об'єктів, хоча й проводиться на основі загальних реставраційних принципів, передбачає також застосування таких прийомів, як розкриття, укріплення, заміна, відтворення, реконструкція, що дозволяють зберегти достовірність пам'ятки. Наукова реставрація дозволяє використання аналогів при відновленні втрачених архітектурних елементів. У ряді випадків допускається повний або частковий демонтаж, створення копії пам'ятки або реконструкції.

Цінність саме практичних розробок, відображених в архівній проектній документації, на відміну від теоретичних узагальнень, полягає у безпосередньому зв'язку з вимогами щоденного реального функціонування пам'ятки, конкретними умовами та специфічними для кожної окремої пам'ятки обставинами. Разом з тим, зв'язок проектної документації з теоретичними методичними розробками полягає передусім у тому, що проекти реставрації архітектурних пам'яток можуть розглядатись і як первинне джерело формування методичних засад, і як кінцевий результат їхнього втілення.

Таким чином, увесь комплекс архівної проектної документації по всіх видах реставраційно-ремонтних робіт являє собою систему першоджерел, опрацювання яких складає базу для дослідження практичних методів та заходів архітектурної реставрації, оскільки саме в проектних документах висвітлений досвід та практичні здобутки українських реставраторів. Важливість архівної проектної документації як первинного джерела для дослідження методики архітектурної реставрації полягає насамперед у тому, що аналіз матеріалів дозволяє найбільш повно розкрити практичну сутність засадничих принципів реставраційної методики, підтриманих або знівельованих конкретними умовами виконання проекту. Узагальнення матеріалів з реставраційних робіт по архітектурних пам'ятках дозволяє простежити лінію історичної ретроспективи методичних змін, відображення засадничих теоретичних позицій та їхнє коригування залежно від конкретних умов та специфіки пам'ятки, виявити окремі методичні відкриття, зроблені в процесі реставрації архітектурних пам'яток.

Примітки

1. До числа таких досліджень входять передусім більшість статей архітекторів-реставраторів, розробників проектів реставрації, зокрема М.М. Говденко, В.І. Корнєєвої, Є.І. Лопушинської, Є.М. Пламеницької, О.А. Пламеницької, Є.І. Осадчого, В.І. Бізякіна, О.О. Граужиса та багато інших. Архівна проектна документація наводиться в окремих статтях таких дослідників, як О.В.Сіткарьова, А.М. Шамраєва, О.С. Щенков та інші.
2. Вісник інституту "Укрзахідпроектреставрація". № № 1–15, Львів: інститут "Укрзахідпроектреставрація", 1990–2005.
3. Вісник інституту "Укрпроектреставрація". № № 1–6. 2003–2006.
4. Розробка загальних підходів та принципів реставрації пам'яток містобу-

дування та архітектури України: Договір 9/92 / КиївНДІТІАМ; Дир. ін-ту М.М. Дьомін; заст. дир. А.П. Дахно; Зав. відділом та виконавець Т.А. Трегубова; Викон. І.В. Гречина [та ін.]. — К., 1992 — 232 л.; Розробка положення та організаційних засад по визначенню кращих відреставрованих об'єктів, науково-проектних та науково-експертних робіт: Договір 5/94 / Київ НДІТІАМ; Дир. і-ту М.М. Дьомін; кер. відділення А.П. Дахно; Відпов. виконавець Т.А. Трегубова; Викон. М.М. Говденко [на ін.]. — К., 1994 — 47 л. та ін.
5. ЦДАВОВУУ. ф. Р-4906.
6. ДАКО. ф. Р-880.
7. ДАМК. ф. Р-6 (Управління у справах будівництва та архітектури, справи Інспекції з охорони пам'яток архітектури), ф. Р-330 (Техніко-експертна комісія).
8. Науково-аналітичний звіт про діяльність інститут "УкрНДІпроектреставрація" за 2009 рік (виконавець Цируль О.В.) // Архів науково-дослідного відділу інституту "УкрНДІпроектерстарвація".
9. Науково-технічний архів інституту "УкрНДІпроектреставрація", № 652, № 681 (Черніг. обл.).
10. Там само, № 600 (Черніг. обл.).
11. Там само, № 617 (П'ятницька церква), № 619 (Полкова канцелярія), № 621 (Троїцький собор), № 630 (Єкатерининська церква) (Черніг. обл.) та ін.
12. Там само, № 991 (Волин. обл).
13. Там само, № 433 (Полт. обл).
14. Там само, № 611 (Черніг. обл).

АРХИВНАЯ ПРОЕКТНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ КАК ИСТОЧНИК ИССЛЕДОВАНИЯ МЕТОДИКИ АРХИТЕКТУРНОЙ РЕСТАВРАЦИИ В УКРАИНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Екатерина Гончарова

Аннотация. В статье рассмотрены основные фонды и коллекции научно-проектной документации по реставрации архитектурных памятников Украины, разработанной на протяжении второй половины XX века, приведена классификация материалов, коротко определен информационный потенциал наиболее важных для исследования видов документов.

Ключевые слова: архивный источник, архитектура, реставрация проектирование, архивная документация, методика.

ARCHIVE PROJECT DOCUMENTATION AS A SOURCE FOR RESEARCH OF ARCHITECTURAL RESTORATION METHODOLOGY IN UKRAINE DURING THE SECOND HALF OF XX-th CENTURY

Kateryna Goncharova

Annotation. The article presents the outlook of basic archives and collections of scientific and project documents for preservation and restoration of architectural monuments in Ukraine, dated by the second half of the XX-th century, includes the classification and short estimation of informational potential of the most valuable documents.

Keywords: architecture, restoration, preservation, project, archive documentation.

УДК 929.6:7.021

Стелла Подгурська

аспірантка при кафедрі мистецтвознавства та експертної діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Герботворення як форма художньої творчості

Анотація. Стаття розкриває особливості герботворення в контексті естетичної діяльності як творчого процесу, що має відповідну структуру, закономірності побудови художньообразного створення символу та роль митця у цьому процесі.

Ключові слова: герботворення, геральдична система, творчий процес.

Тематика вивчення мистецтва доби бароко є багатоманітною та достатньо дослідженою в працях вітчизняних і зарубіжних науковців. Проте, ми робимо ще одну спробу поглянути на творчі здобутки даної доби дещо в іншому руслі, беручи за основу синтез історичної науки та дотичних до неї спеціальних дисциплін (наприклад геральдики) в контексті мистецтвознавства. Розглядаючи геральдичний комплекс зазначеного періоду, спробуємо довести, що герботворення є творчим процесом з властивими йому особливостями, етапами роботи та незаперечною роллю митця, який створює відповідні "історично-мистецтвознавчі" артефакти — герби. Недаремно, геральдисти часто вживають вислів: "Історія закарбована в гербах". У контексті нашого дослідження можна його дещо перефразувати: "Герботворення в житті та мистецтві".

Проблематика герботворення завжди перебувала в полі зору істориків, мистецтвознавців та геральдистів і зосереджена в працях А. Гречила, І. Ерємєєва, В. Ільїнського, В. Книша, А. Макарова, П. Нестеренка, О. Однороженка, І. Сметаннікова, О. Шаркова тощо. Однак дослідження більшості з них мають суто описовий характер, що дає можливість розглянути практичну сторону геральдики: походження герба, його структуру, кольорову специфіку та символи, що несуть змістовне навантаження геральдичної композиції.

Основи теорії герботворення досить відомі, але на практиці, особливо в сучасних гербах, помічаємо суттєві помилки щодо рисунка та композиції, відсутність знань про стилізацію, особливості декору та колірні співвідношення. Саме тому автор цієї статті ставить за мету пояснити герботворення як процес творчості в контексті естетичного аналізу.

Як відомо, творчість не є поодиноким актом, а являє собою складний діалектичний процес, що має відповідні етапи та механізм. Її не можна зводити лише до неусвідом-

леного, несподіваного явища або логічного акту — творчість виступає єдністю інтуїтивного, дискурсивного та художньо-образного начал. Відповідно до інтуїтивістської теорії, воно розглядається як самоплинне явище, що реалізується засобами інтуїції, що сприймається як раптове містичне осяяння у сфері неусвідомленого, нові ідеї згодом потрапляють у сферу свідомості, де перевіряються і одержують статус нового відкриття. Діалектична точка зору розглядає творчість як своєрідний процес, рух до очікуваного результату за умов відсутності алгоритму пошуку. Цей процес не можна заздалегідь визначити, оскільки він формується під час самого пошуку. Художньо-образна система розглядається як процес художнього осмислення та фіксації дійсності в художньо узгоджених стилізованих формах.

Структура творчої діяльності багатогранна і знаходить своє відображення в різних стадіях, фазах, котрі є специфічними елементами творчості. У кожному виді мистецтва творчий процес відбувається по-різному. В даному контексті можна говорити про етапи творчого процесу. Існує декілька підходів щодо класифікації етапів художнього процесу. Так, відомий радянський психолог П. Якобсон визначав такі складові творчого процесу: виникнення задуму, розробка задуму, активізація досвіду життєвих вражень, пошуки форм і втілення задуманого твору, реалізація задуму, опрацювання твору.

У теоретичній роботі Геллі Єрмаш "Творча природа мистецтва", визначено сім основних етапів творчого процесу: початкове художнє накопичення; задум; періоди виношування задуму; плани, чернетки, начерк; фаза кінцевої розробки; процес матеріалізації та оформлення; період авторського редагування.

Аналізу етапів творчого процесу присвятила багато уваги сучасний дослідник, естетик Лариса Левчук. У своїй праці "Творча лабораторія художника", вона визначила чотири основні етапи творчого процесу: загальне сприйняття –пізнання й спостереження за навколишньою дійсністю (будь-який художник є живою людиною); виникнення задуму твору (класичний етап); вибіркове пізнання та спостереження навколишньої дійсності (логічне звуження, коли припиняється споглядання світу взагалі; художник залишається в межах закладеного задуму); практична робота художника над реалізацією задуму [4, с. 112].

Зрозуміло, що однозначного підходу до класифікації етапів творчості не може бути. Одним з найпоширеніших варіантів є розподіл, згідно з яким творчість відбувається в чотири етапи: виникнення (постановка) і усвідомлення творчої проблеми; пошук шляхів, принципу вирішення проблеми; наукове відкриття, "народження" наукової ідеї, створення ідеальної моделі відкритого вченими явища, розробка задуму; верифікація, тобто практична перевірка гіпотези і реалізація результату творчого акту.

На етапі виникнення і усвідомлення творчої проблеми виявляється один з найчіткіших критеріїв активності свідомості, творчого по-

тенціалу особистості — здібність постановки проблеми. Знаходження проблеми, — зазначав англійський соціолог, — Дж. Бернал, є найвищим показником творчості. Проблемні ситуації, що вимагають творчості, відрізняються від буденних своєю нестандартністю, відсутністю "накатаних" шляхів вирішення. Проблема — форма пошуку, це вісь, навколо якої розгортаються всі розумові процеси. Логіка виникнення проблеми, що вимагає творчого вирішення, може повністю усвідомлюватися, але іноді саме виявлення проблеми є своєрідним відкриттям і залежить від ступеня обдарованості дослідника.

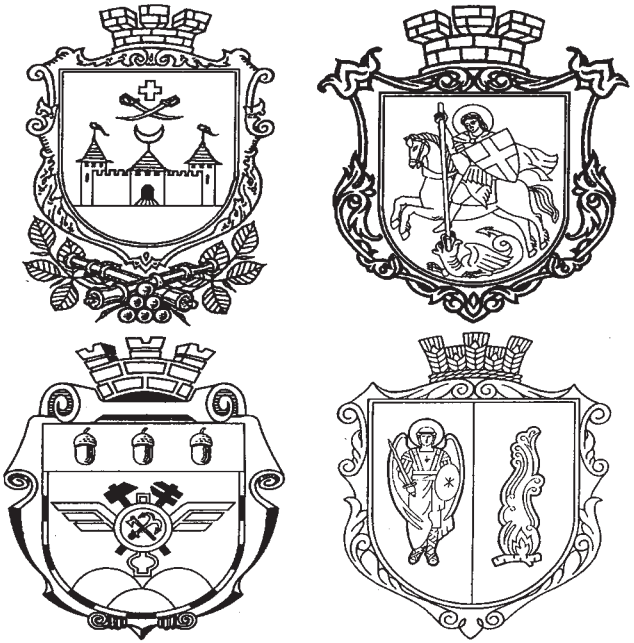
Одним з головних є другий етап, на якому здійснюється пошук найбільш раціональних, а нерідко і оригінальних шляхів вирішення творчої проблеми. Пошук починається з аналізу наявної інформації, зокрема тієї, що закладена у пам'яті і завершується висуванням якихось гіпотез, що вказують на можливі шляхи вирішення творчої проблеми. Гіпотеза — головна форма пошуку вирішення проблеми, центральний механізм творчості, може бути або припущенням про властивості і структуру речі (об'єкта, системи), що вирішує суперечності, або пропозицією про способи (програму) діяльності.

Завершення творчого процесу відбувається на третьому етапі, оскільки підсумком є вирішення творчої проблеми, тобто одержання конкретного результату. Творчий акт набуває різних форм, але головними серед них є: відкриття, винахід, раціоналізація, висування нової ідеї, розробка задуму, нової методики тощо. Одержані на третьому етапі дані коригуються і оформлюються в логічно струнку систему.

Заключний етап — це перевірка істинності одержаного результату і здійснення реалізації. Головним критерієм істинності творчого акту є практика.

Герботворення як творчий процес також має кілька етапів: початкове накопичення матеріалу; періоди виношування задуму; задум митця (авторство); пошуки форм і втілення задуманого; плани, чернетки, начерки; процес матеріалізації та оформлення. Результатом даного процесу є розроблений символ-герб.

Герб є офіційним символом держави, території, населеного пункту, корпоративного об'єднання тощо. Він являє собою умовний геральдичний знак, який будується за чітко визначеними принципами та правилами, використовується згідно з певними геральдичними нормами, традиціями та правовими актами. Звідси випливає суть геральдики як науки, що включає три основні компоненти: геральдична наука, як спеціальна історична дисципліна, що складається з певної системи правил та законів горботворення; геральдичне право — система правових відносин і нормативних законодавчих актів, пов'язаних з набуттям і використанням геральдичних символів та геральдичне мистецтво, що дає можливість створювати і зображувати герби відповідно до засад геральдики. Останній компонент перебуває у площині зазначеної проблеми і цікавить нас найбільше.



Зразки гербів із зображенням декоративного картуша

Герб є чітко нормованим та обмеженим символом, що підпорядкований певним правилам, законам і обмежений художньо-композиційними рамками. Власне, і сама естетика, особливо її практично-технічна складова (дизайн), є системою нормативною, оскільки узагальнює закони мистецтва і виступає невід'ємною складовою художньої творчості. Певні відхилення від норм естетики в процесі утилітарної художньої творчості є відступом від природи мистецтва. Тому знання історичних законів мистецтва, які вивчаються геральдикою, є просто необхідним для діяльності художника-герботворця.

Справжній митець повинен бути знайомим із загальними художньо-естетичними законами та правилами герботворення, вміло та грамотно застосовувати їх у своїй практиці, не забуваючи про історичні традиції створення гербів. Зокрема, слід пам'ятати, що окрім офіційно-практичної і змістовно-логічної складової герба, важливе місце посідає його художньо-естетична обумовленість. "Розумний" та "грамотний" герб обов'язково повинен бути і гарним, хоча, на думку окремих геральдистів, це не є обов'язковим. Зауважимо, що герб — це своєрідний витвір мистецтва, тому, беззаперечно мистецтво

герботворення, як і мистецтво загалом, є предметом вивчення естетики [6, с. 54].

У побудові гербів використовують два початки: фігури та кольори. Вони заповнюють поле щита, який може бути різної форми, проте фігури та кольори, розміщуються відповідно до суворих правил гербової композиції. Композиція — термін широко вживаний в усіх видах мистецтва. Це особливий момент у створенні художнього образу (лат. compositio — складання, зв'язок, співставлення, з'єднання). Свого часу наявність чіткої системи правил композиції в геральдиці вирізняла європейську геральдичну систему від усіх інших. Повний (великий) герб складається з 14 елементів: щита, бурелета, лицарського шолома, намета, корони достоїнства, нашоломника, ордена, девізної стрічки, щитотримачів, орнамента-подіума, мантії, покрови, шнурів з китицями, корони суверена (бедж). Зазвичай, головним елементом є щит, навколо якого розміщуються усі інші складові герба.

Говорячи про композицію герба, ми в першу чергу маємо на увазі ті способи комбінування гербових фігур (їх, як відомо, є три: бестіарні, предметні, геометричні), які перебувають або лежать у площині щита. У геральдиці такий поділ здійснюється лише в певному порядку, який утворює відповідну ієрархію фігур та інших зображень. Цей самий порядок визначає й черговість зображень. По-перше, слід відзначити, що приймається за правий та лівий бік щита. У повсякденному щиті при розгляді певної картини ми визначаємо правий чи лівий бік стосовно глядача. У геральдиці лівий чи правий бік щита визначається стосовно щитотримачів, тобто лицаря, який тримає щит. Тому бік, який постає перед нашими очима, коли ми розглядаємо герб, як лівий, вважається правим і навпаки. По-друге, всі зображені на щиті істоти: люди, звірі, птахи повинні бути звернені в правий геральдичний бік (тобто від глядача ліворуч) — інакше зображення на щиті матиме вигляд, ніби воно "тікає" від глядача [9, с. 38].

Стародавні герби мали просту структуру: одноколірна фігура на полі іншого кольору. Перевага надавалась простим окресленням, тому на гербах найчастіше зображувались геометричні фігури, звірині голови, лапи, пташині крила, листя дерев та плоди. Фігура займала майже все поле щита, і герб виходив обмеженим у кольорі — двоколірним або трьохколірним. У процесі розвитку герботворчої практики композиція поступово ускладнювалась. Проте, загальні вимоги не змінювались, при виборі кольору та фігур не зайвим був і смак, наприклад при створенні геральдичної композиції рекомендувалось уникати надмірної яскравості, перетворюючи герб на жанрову картину. Герби, які містять 5–7 різних фігур, зовсім не сумісні з правилами гербової науки і нагадують вітрину магазину, де представлені товари, що в ньому продаються. В цьому разі сам рисунок є важким для прочитання. Тому необхідне обов'язкове дотримування правил композиції, що забезпечує правильну побудову та прочитання герба [10, с. 64–65].

Зразки гербів із стилізованим зображенням рослин і тварин

Важливим засобом естетизації композиції, спрямованим на виявлення суті й посилення виразності художнього твору є її декоративність. Вона може виступати як система прикрас екстер'єру та інтер'єра споруди, включати в себе елементи ордера, різноманітні профілі, орнаментальні прорізки, рельєфні зображення тощо.

Ще за часів античності декоративність сприймали не як прикрасу, а як індивідуальну, особливу красу, органічне пристосування частин до цілого, які повинні відповідати призначенню, звеличувати і прославляти, тим самим возвеличувати зображення, а в цьому проявляється ідеологічна спрямованість декоративності. Художня декоративність полягає у тісній взаємодії елементів з простором, масою, обсягом, площиною, якістю декорованого елемента, що включає тон, колір, фактуру і текстуру. Яскравим проявом декоративності в гербах є картуш.

Оскільки герб мав бути поміченим та пізнаваним здалеку, малюнок робили спрощеним, стилізованим та яскравим. Стилізація в мистецтві й літературі трактується як свідоме наслідування формальних прикмет певного стилю, явища або предмета. Існує декілька підходів щодо трактування даного поняття: надання творові мистецтва характерних рис будь якого стилю, особливостей чиєїсь творчої манери і т. ін.; застосування умовно-декоративних прийомів зображення в образотворчому мистецтві; відтворення колориту певної епохи в образах і стильових особливостях літературного твору; твір мистецтва, який за формою є наслідуванням певного стилю.

У мистецтві можна стилізувати під будь-який стиль (єгипетський, візантійський, бароковий, бідермаєр тощо). Часом наслідування може переростати у власні стилі (неокласицизм, неовізантизм, неореалізм тощо).

З усього вищезазначеного стає зрозуміло, що, аналізуючи герботворення, важко обійтись без естетичної оцінки, саме тому всі етапи

даного процесу. На нашу думку, підпорядковані єдиній естетичній категорії — категорії прекрасного. Митець, художник-герботворець є, насамперед, людиною, яка має художні здібності, володіє знаннями законів композиції, кольору, пропорцій, художнього смаку, відчуттям художньої міри, розумінням інших необхідних естетичних законів. Процес створення герба — це складна підготовча робота, яка включає в себе визначення його змісту та символічно-предметного наповнення, що відбувається у два визначальні етапи: складання герба та його зображення. Нехтування законами геральдики, як і законами мистецтва, призводить до умовності та обмеженості, так званої однобічності та стереотипності творів мистецтва, що, в свою чергу, не дає можливості визначити його кращі зразки.

1. *Бондаренко Г.В.* Спеціальні (допоміжні) історичні дисципліни. — Луцьк, 1997. — 222 с.
2. *Борев Ю.Б.* Эстетика. — 3-е изд. — М.: Политиздат, 1981. — 399 с.
3. *Гречило А.Б.* Українська міська геральдика. — Львів: УГТ, 1998. — 192 с.
4. *Дубчак Л.М.* Естетика: Посіб. для підготов. до іспитів / Л.М. Дубчак, П.С. Прибутько. — К.: Вид. ПАЛИВОДА, 2007. — С. 118–119, С. 122
5. *Єремєєв І.С.* Герби гетьманів України // І.С. Єремєєв. — К.: "УЦІММПРЕС", 1998. — 55 с.
6. *Ільїнський В.М.* Герботворення як художньо-естетичний процес // В.М. Ільїнський. Матеріали VIII міжнарод. конф. "Традиція і культура", м. Київ, Новий Акрополь, червень 2010.
7. *Левчук Л.Т.* та ін. Естетика: Підручник/ Л.Т. Левчук, Д.Ю. Кучерюк, В.І. Панченко; За заг. ред. Л.Т. Левчук. — К.: Вища шк. 2000. — С. 271.
8. *Медведєв М.Ю.* Геральдика или истинная наука о гербах. — М.: "Гербы и флаги", 2008. — 144 с.
9. *Нестеренко П.В.* Експертиза предметів і атрибутів: геральдика: навч. посібник // П.В. Нестеренко. — К.: НАКККіМ, 2009. — 119 с.
10. *Пастуро М.* Геральдика // М. Пастуро. Пер. с фр. А. Кавтаскина. — М.: ООО " Издательство Астрель"; ООО "Издательство АСТ", 2003. — 114 с.
11. *Слейтер С.* Геральдика. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. И. Жилинский. — М.: Изд-во Эксмо, 2005. — 264 с.

ГЕРБООБРАЗОВАНИЕ КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Стелла Подгурская

Аннотация. В статье раскрываются особенности процесса гербообразования в контексте эстетической деятельности, как творческого процесса, имеющего соответствующую структуру, закономерности построения художественно-образного создания символа и роль творца в этом процессе.

Ключевые слова: гербообразование, геральдическая система, творческий процесс.

THE EMBLEM-MAKING AS A FORM OF ART CREATIVITY

Stella Podgurska

Annotation. The article reveals peculiarities of the process of emblem-making in the context of aesthetic value as the creative process, which has special structure, regularity of building of art and image-bearing creation of the symbol and the role of an artist in this process.

Keywords: emblem-making, the system of heraldry, creative process.

НАШІ ЮВІЛЯРИ

Ректорат, професорсько-викладацький колектив, студенти Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, редколегія та редакція наукового збірника "Українська академія мистецтва" сердечно вітають ювілярів — співробітників академії та бажають їм доброго здоров'я, нових творчих досягнень, подальших успіхів на педагогічній ниві.

Ювілейні дати цього року відзначають:

ВОЛЬНЕВИЧ Валентина Олександрівна — фізик-оптик, кандидат технічних наук. З 2003 — старший викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва.
У НАОМА викладає з 1995 року дисципліни: "Прикладна фізика та оптичні методи досліджень", "Спеціальна біологія та біологічні методи досліджень".

ГОЛЕМБІЄВСЬКА Тетяна Миколаївна — дійсний член Академії мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР (1988), народний художник України. Член Спілки художників (1963). Нагороджена Срібною медаллю ім. М.Б. Грекова, лауреат премії ім. М. Островського (1968).
У 1989–1991 рр. працювала керівником творчих майстерень живопису Академії мистецтв СРСР. Академік Міжнародної Академії Інформації при Генеральному Консультативному Статусі ООН і Всесвітнього Інформаціологічного Парламенту (2000).
Педагогічну роботу в НАОМА розпочала 1968 року як викладач на кафедрі живопису і композиції, з 1983 — доцент, з 1984 — професор, з 1998 року керує групою аспірантів-стажистів станкового живопису.

ТРУБНІКОВА Людмила Володимирівна — художник-графік, доцент кафедри рисунка (1998). Член Національної спілки художників України.
У НАОМА викладає з 1982 на кафедрі рисунка. З 1996 — старший викладач.
Є автором 4 альбомів з пластичної анатомії на базі кращих студентських робіт (2006–2008), брала участь у розробці навчальних посібників анімалістичних та анатомічних малюнків для занять з пластичної анатомії, виконала в гіпсі анатомічні препарати.
Має почесну відзнаку Міністерства культури України (2007).

80 років від дня народження

БАСАНЕЦЬ Олександр Дмитрович, професор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України.
У НАОМА працює з 1962 року — асистент, викладач, старший викладач, доцент, з 1990 — професор кафедри живопису та композиції.
Плідно працює у різних жанрах живопису — тематична картина, портрет, пейзаж, натюрморт.
Має подяку Міністерства культури України (2001).

ДМИТРІЄВ Леонід Георгійович — кандидат технічних наук, старший науковий співробітник за спеціальністю “Системи автоматизованого проектування і автоматизація технологічної підготовки виробництва” (1979), лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки (1982).
У НАОМА почав працювати з 1995 року на посаді в.о. професора кафедри архітектурних конструкцій, з 1996 — професор.
Нагороди: орден Знак Пошани (1966), орден Трудового Червоного прапора (1977), Почесна грамота Міністерства культури України (2011).

75 років від дня народження

ШПАРА Ігор Петрович — дійсний член Академії архітектури України та Академії мистецтв України; іноземний член Російської академії архітектури і будівельних наук; народний архітектор України; лауреат Державної премії України в галузі архітектури, президент Національної спілки архітекторів України, заступник голови Комітету з Державних премій України в галузі архітектури. Керівник персональної творчої майстерні "І. Шпара" (заснована 1993).
Педагогічну діяльність у НАОМА розпочав 1972 року в навчально-творчій майстерні проф. Н. Чмутіної. З 1991 — доцент, з 1993 — професор кафедри архітектурного проектування, керівник навчально-творчої майстерні архітектурного проектування з 1988.

70 років від дня народження

ГУМЕНЮК Феодосій Максимович — професор кафедри живопису і композиції, лауреат Державної премії України імені Т.Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України, народний художник України. Працює в галузі живопису і графіки. Бере участь у багатьох всеукраїнських та міжнародних виставках.
У НАОМА працює з 1993 року, очолює навчально-творчу майстерню.
Відзнаки: Подяка Міністерства культури України (2001), Почесна Грамота Верховної Ради України.

КОЖЕКОВ Олексій Васильович — заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України. Працює в галузі станкового живопису, монументально-декоративного мистецтва, станкової та книжкової графіки. Як художник-монументаліст досконало володіє технологічними засобами мозаїки, сграфіто, вітража, карбованого металу, різьби по дереву, яку винахідливо поєднує з іншими техніками. Автор багатьох книжкових ілюстрацій для видавництв "Веселка", "Дніпро", "Молодь".

У НАОМА викладає з 1973 року, з 1978 — доцент, з 1994 — професор, з 2000 — керівник майстерні монументального живопису.
Здійснив розробки програми з композиції, методик викладання спеціальних дисциплін “Сграфіто”, “Вітраж”, “Мозаїка”, “Фреска”, теоретичного обґрунтування ритмо-композиційних закономірностей у житті й образотворчому мистецтві. Керує групою аспірантів-стажистів.

МІНЖУЛІН Олександр Іванович — професор кафедри техніки та реставрації творів мистецтва, реставратор творів з металу вищої категорії.
У НАОМА працює з 1988 року, з 1992 — завідувач навчальної лабораторії досліджень та реставрації творів декоративно-ужиткового мистецтва, з 1993 — старший викладач, керівник майстерні реставрації творів декоративно-ужиткового мистецтва, з 1996 — доцент кафедри, з 2001 — професор.
Автор навчально-методичних посібників “Введення в реставрацію металу”, “Реставрація тканин” і підручника “Реставрація творів металу”, багатьох публікацій з реставрації творів мистецтва, питань технології художньої обробки металів.
Є членом науково-реставраційних рад кафедри техніки реставрації творів мистецтва НАОМА, Національного музею історії України, Національного науково-реставраційного центру України, член президії Комісії з атестації художників-реставраторів України при Міністерстві культури України, член експертної комісії Національного музею історії України.
Нагороджений Почесною відзнакою Міністерства культури.

ПІГАНЮК Василь Іванович — графік, живописець, реставратор живопису, художник-декоратор, дизайнер, член Національної спілки дизайнерів України (з 1987).
Навчався у Косівському училищі декоративно-прикладного мистецтва, в 1972 закінчив Український поліграфічний інститут ім. Івана Федорова.
У НАОМА почав працювати з 2002 року навчальним майстром на кафедрі архітектурного проектування, з 2008 — майстер виробничого навчання кафедри рисунка.

Працював реставратором 2-ї категорії станкового олійного живопису в Національному художньому музеї України (1991–2002).
З 2005 обіймає посаду доцента кафедри дизайну Відкритого міжнародного університету розвитку людини "Україна" (погодинно).
Автор 26 генпланів гірських сіл, розроблених в Івано-Франківській філії "Діпроміст", понад 50 архітектурно-дизайнерських реконструкцій виробничих інтер'єрів.

60 років від дня народження

ЗОРУК Сергій Якович — професор кафедри рисунка, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України (1986).
Працює у галузі живопису і графіки. Учасник багатьох всеукраїнських та міжнародних виставок. Працював у театрах, видавництвах м. Києва.
У НАОМА викладає з 1989 року. У 2005 був запрошений до КНР, де проводив майстер-клас для аспірантів і викладачів Нанкінського університету, тим самим популяризуючи високий рівень української художньої школи.

НЕЗАБУТНІ ІМЕНА

Дмитро Степовик

доктор богословських наук,
доктор мистецтвознавства, професор

Герб гетьмана України Івана Мазепи: іконографія, семантика, символіка

(До 300-річчя упокоєння гетьмана)

Анотація. Розглядаються іконографічно-символічні особливості герба гетьмана І. Мазепи.

Ключові слова: Мазепа, гетьман, герб, образ, гравюра.

Гетьман України Іван Мазепа (1639–1709) упродовж свого двадцятирічного правління намагався перетворити Україну на високорозвинену незалежну європейську державу. Людина західноєвропейської культури, він перший після Богдана Хмельницького повернув колесо української історії на шлях державно-політичного і культурного відродження після кількох десятиріч занепаду — так званої Руїни. В усіх ділянках духовної й матеріальної культури доба гетьманування Мазепи, за словами Д. Антоновича, стала “другою золотою добою українського мистецтва після доби Володимира Великого та Ярослава Мудрого” [2]. Йому першому вдалося так глибоко позначити національну культуру печаттю своєї високоосвіченої, глибоко інтелектуальної індивідуальності. Недарма період його гетьманування називають “золотою добою” розвитку освіти, мистецтва, архітектури. Церкви, фондовані Мазепою, графічні твори — тези, конклюзії, присвячені йому панегірики — містили на своїх фасадах та в композиціях не тільки герби гетьмана, а й виразні ознаки власне “мазепинського стилю”, яким і характеризується доба Бароко кінця XVII — початку XVIII ст.

Однією з характерних особливостей тієї доби був метафоричний спосіб думання, висловлювання і, звичайно, літературної та мистецької творчості. У цей час в інтелектуальних колах України ретельно підбиралися символи, алегорії, порівняння, метафори, гіперболи, літоти зо всіх періодів історії, куди тільки сягала пам’ять — від Стародавнього світу, Античності, Середньовіччя, Ренесансу і аж до тодішньої сучасності, яку пізніше назвали добою Просвітництва. Особливо популярними були асоціативно-метафоричні образи Античності — імена язичницьких “богів”, котрих, звичайно, ніхто не сприймав як богів, а бачили в них абстрактні

вираження певних рис, якими їх наділяла антична міфологія: відваги, сміливості, кмітливості, войовничості, доброти, мудрості тощо. Коли читаємо українську поезію тієї доби, розглядаємо гравюри й малюнки в книгах, дивимося на малярські твори — вражаємось: яким інтелектуальним і освітньо вишуканим було тодішнє українське суспільство! Так, тоді справді тривала Велика Руїна після злощасної Переяславської "ради-зради"; так, наш народ зо всіх сил опирався дикунському наїздові з півночі! І якраз символіка-алегорика допомагала українському суспільству протистояти словом і образом жахливому азійському нашестю!

Герб Івана Мазепи "Курч"

В українській літературі й мистецтві з другої половини XVII ст. розквітає гербоманія. Герби визначних українців, насамперед тих, хто зберіг за собою якусь частину влади, не віддаючи її агресивним пришельцям, мали посвідчувати про цивілізованість нації, її належність до європейського, цивілізованого, християнського ареалу народів. Герби українських гетьманів, полковників, митрополитів, ігуменів та архімандритів наших монастирів, нащадків князівських родин мали попереджувати наїзників і внутрішніх ворогів-супостатів: стережіться — нас голими руками не візьмеш! Ми маємо багатовікову християнську традицію захищати себе вірою й іменем Бога, а також нашими руками, які міцно тримають зброю. Ми народ гербовний, аристократичний. Гідний, але не гордий. Готовий помогти немічному й пораненому, як той самарянин, але не підступному і злостивому. Керуємося мудрими порадами Священного Писання, наприклад, премудрістю Ісуса, сина Сирахового, зокрема такими його настановами:

"Не вір ворогові твоєму повік, бо, як іржавіє мідь, так і злоба його: хоч би він змирився і ходив зігнувшись, будь уважний душею твоєю й остерігайся його, і будеш перед ним, як чисте дзеркало; і дізнаєшся, що він не до кінця очистився від іржі. Не став його поруч із собою, щоб він, скинувши тебе, не став на твоє місце. Не саджай його поруч себе, щоб він коли-небудь не став домагатися твого сідалища. І ти, нарешті, зрозумієш слова мої і зі скорботою згадаєш про настановлення мої.

Хто пошкодує за ужаленим заклинателем змій і за всіма, хто наближається до диких звірів? Так і про того, хто зближується з грішником і приєднується до гріхів його: до часу він залишиться з тобою, але якщо ти завагаєшся, він не встоїть. Устами своїми ворог усолодить тебе, але в серці своєму замишляє вкинути тебе в яму. Очима своїми ворог буде плакати, а коли знайде випадок — не насититься кров'ю. Якщо зустрінеться з тобою нещастя, ти знайдеш його раніше за себе. І він, начебто бажаючи

допомогти, підставить тобі ногу. Буде кивати головою і плескати руками, багато чого буде шепотіти і змінить лице своє. Хто доторкнеться до смоли, той очорниться. І хто входить у спілкування з гордим, зробиться подібним до нього" (Книга премудрості Ісуса, сина Сирахового, 12:10-18).

Ще до обрання гетьманом Іван Мазепа знав, що в особі московського царя Петра матиме типа, душею чорного, як смола, і хто доторкнеться до нього, той очорниться. Він мусив мати з Петром справи, ставши гетьманом, бо формально Петро був його сюзереном, а метою життя Мазепи було будь-що позбутися самому й позбавити Україну сюзеренства цього навіженого царя. Великого дипломатичного хисту знадобилося Мазепі майже на всі 20 років його гетьманування, щоб не обмаститися смолою, що мала назву "цар Петро", який, за словами Льва Толстого, процитованими московським дослідником А.Буровським у його книзі "Петр Первый. Проклятый император" (М., 2008. — С. 352) був "осатанелый зверь, ... великий мерзавец, благочестивый разбойник, убийца, который кощунствовал над Евангелием". У цьому Мазепа не так покладався на своїх полковників, значна частина яких була схильна до зради, — вони, за словами Ісуса Сирахового, "не до кінця очистилися від іржі", — як на Бога уповав!

Як і всі герби — особисті, корпоративні, родинні й навіть державні, герб Мазепи має не одне, а кілька значень. Герби — символічні знаки, які розшифровуються, як ребуси, і навіть більше: вони багатогранно "пояснюють" особу, родину, громаду, націю, державу. Герб Івана Мазепи має назву "Корч", або "Курч" — це, як вважають, нагадування про нібито родинні зв'язки предків Мазепи з литовською династією князів Курцевичів з дому великого князя Гедиміна. Але пояснення назви герба — малопереконливе. Його семантика глибоко християнська, а сама назва, ймовірно, походить з латинського "сига", тобто "турбота", "старання", "ретельність", "опіка", "допомога ближньому". Зі слова "сига" походить слово "куратор" — той, хто допомагає, керує, спрямовує, опікає. І це повніше відповідає характерові Івана Мазепи як особи, характерові його діяльності на благо українського народу.

А з погляду іконографічного Мазепин герб є знаком єдності неба і землі, більше того — кураторства Неба як місця перебування Бога над землею, що є місцем життя людства, створеного Богом. Графіка герба асоціюється з грецькою літерою "іпсилон", з хрестом, човном і якорем водночас. Ліворуч цієї загадкової конструкції є місяць-молодик, праворуч — зірка. Із названої грецької літери на деяких грецьких іконах починається ім'я Господа нашого Ісуса Христа. Хрест — усім відомий сакральний символ перемоги над смертю, знищення гріха пролитою на хресті невинною і праведною кров'ю Господа Ісуса Христа. Основа хреста нагадує і якоря, і гачка, і стилізованого човна — усі ці символи виникли ще в ранньому християнстві і мали благородне значення. Зокрема, човен означав плавання християнина до тихого берега Божої благодаті — пристані вічного блаженного життя в Раю; якір — стабільність життя з Христом під час життєвих бур, місяць і зоря — це ближнє і дальнє небо, яке курирує (знову згадка про "Курч") землю і все, що на ній. Таким є основне розшифрування Мазепиного герба, хоча є й інші. Але в епоху поширення стилю баро-

ко кожний митець вкладав ще щось своє у мальований, гравірований або вирізьблений герб. Рідко коли одним значенням обмежувалося трактування герба. Розумні, освічені люди, а особливо причетні до творчості, завжди хотіли додати до усталеної символіки щось своє.

В. Масютин. Гетьман Іван Мазепа. Офорт. *1933*

Мазепин герб мав і охоронне, і доблесне значення. Він свідчив про глибоку християнську, православну віру гетьмана, був дзеркалом його чеснот, або, як тоді говорили, цнот. Тепер загальноприйнято, що хто мав чи має герб, той є аристократичного походження, у того начебто біла кістка і голуба кров. Були такі думки і в XVII ст., але їх було небагато: існувала правдивіша версія, що герб свідчить не так про аристократизм, як про благочестиве життя, високу порядність, про чесноти. Саме про чесноти Мазепи свідчить символіка його герба, а не про його походження, давність роду чи інші "тілесні" показники. Західноєвропейські письменники захоплювалися Мазепою за чесноти, а не за його походження. Там написано десятки романів і поем про нього, в тому числі аристократом за походженням, за духом і манерами, великим англійським лордом Джорджем Гордоном Байроном. Навіть московит-українофоб Віссаріон Бєлінський, ненависник Мазепи, знайшов щось добре в поемі лорда Байрона "Мазепа", хоч і назвав її історично неправильною: "Байрон у своїй, сповненій енергії і величі поемі, названій іменем Мазепи, зобразив цю особу історично неправильно; але, оскільки він у цьому зображенні був вірний поетичній істині, то із його особи вийшла особа колосально-поетична: там ми бачимо одну із тих титанічних особистостей, яких у такому достатку народжував глибокий дух англійського поета". Це оцінка не об'єктивного критика, а лихослова, яким і був Бєлінський — у його трактуванні особа Мазепи колосально поетична і титанічна не сама собою (а це було насправді так!), а тільки, бачте, в уяві духу поета!

За життя Мазепи йому, як одному з лідерів світового масштабу того часу, присвячено багато поем, віршів, панегіриків не тільки українських

авторів, а й московитських, польських і ряду інших. Так само оспівано Мазепиного благородного герба з його багатогранним символіко-алегорійним значенням. Наприклад, на основі опису аристократичних гербів польський поет Вацлав Потоцький в поемі "Шана гербів" 1696 року описує хреста "Курч" як ознаку поєднання неба і землі і як вежу або сходи до неба. Ось як В. Потоцький роз'яснює додаткові доблесні чесноти, закладені в гербі й притаманні носієві цього герба Мазепі:

"Курчем" зветься герб, та в бою не гнеться,
Його взнали татари, ходив він по шиях турецьких;
Скидав їх із коней — як одних, так і других.
В руці без промаху натягав тятиву.
І при цьому грецькою буквою іпсилон мав бути.
А виник той герб на Волині — на Русі.
Це таки хрест, утворений з мечів.
Він стоїть в самім центрі, єднаючи разом
Місяць та зірку, що світять обабіч.

На зламі XVII та XVIII ст. Мазепин герб "Курч" був найпоширеніший в українському мистецтві. Його змальовували живописці при портреті самого гетьмана, різьбили скульптори на предметах аристократичного вжитку, виливали зі срібла й золота ливарі, а найбільше його рисували і гравірували художники-графіки в ілюстраціях до книжок або на окремих аркушах. Найвизначніші графіки другої половини XVII — початку XVIII ст. гравірували Мазепиного герба. Серед них — Олександр-Антоній Тарасевич (багатолітній очільник Києво-Печерських мистецьких майстерень), його родич Леонтій Тарасевич, Іван-Іларіон Мигура, Данило Галяховський, золотар Іван Равич. Але всі рекорди побив у зображенні Мазепиного герба "Курч" славетний рисувальник, гравер, ікономаляр, реставратор і поет Іван-Інокентій Щирський. До цього слід додати, що при донаторських посвятах у всіх збудованих на кошти Мазепи храмах також були вирізьблені на камені або вилиті з гіпсу герби гетьмана.

Комусь може здатися, що у своєрідній гербоманії гетьмана — вияв культу особи станом на сімнадцяте століття. Насправді ж це не так. При всій своїй геніальності як державник і будівник нації гетьман Мазепа був доволі скромною людиною. Він міг заборонити письменникам і митцям прославляти себе, але не робив цього, оскільки в епоху панування монархічного ладу майже по всьому світові глава держави, очільник народу репрезентував собою, своїм гербом цілий народ. Справді, були тоді нікчеми й негідники з царськими, королівськими титулами, одержимі духом тиранізму й диявольської гордині. Але були й генії, наділені скромною вдачею, почуттям жертовності й милосердя. До останніх належав і Мазепа. Саме за поєднання в ньому геніальності й простоти, самопожертви й щирої любові до України його зненавиділи усі правителі — горді, брутальні, злостиві й тиранічні. Це вони наказували церковникам проклинати його у своїх храмах, а блюдолизам наділяти Мазепу рисами, прямо протилежними тим, які насправді мав український гетьман. І ці вірнопіддані тиранів мусили виконувати їхню волю, як-от, скажімо, Пушкін у поемі "Полтава":

Не многим, может быть, известно,
Что дух его неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим.
Что ни единой он обиды
С тех пор, как жив, не забывал,
Что далеко преступны виды
Старик надменный простирал.
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить, как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него.

Якраз Вітчизна для Мазепи була! Це була його і наша Україна! Не та, яка була у Пушкіна і є тепер для його наступників: недемократична, тоталітарна, з деспотами й тиранами на чолі, злодійська, завойовницька — та, що кров готова лити, як воду, кажучи словами того ж Пушкіна.

...Мазепу не треба реабілітувати в очах тих, хто сам не підпадає під реабілітацію за свої незчисленні злочини перед Богом і людством. Як віруючий християнин, що прославив Бога багатьма добрими ділами, Мазепа є давно реабілітований у своїй безсмертній душі перед Небом. Його герб "Курч", в якому символічно з'єднані Земля і Небо — це не тільки його символ, а й реальна мрія, підкріплена ділами, про єдину, щасливу, духовну, Християнську Україну. Мрія здійснюється нині — по трьохстах роках з часу упокоєння нашого гетьмана й перенесення його безсмертної душі на Небо.

Знаменно, що навіть деякі російські історики, зокрема доктор історичних наук, професор Тетяна Таїрова-Яковлєва, автор двох книжок про Мазепу та його добу, змушені нині відійти від імперських українофобських псевдоісторичних характеристик. Дослідниця вважає, що гетьман — неабияка особистість, яка ще не одне століття буде викликати цікавість. Двадцять років, протягом яких він очолював державу, стали періодом її економічного і культурного розквіту, про які писала преса усієї Європи.

1. *Доба* гетьмана Мазепи в документах. — К., 2007.
2. *Історія* української культури / За загальною редакцією Івана Крип'якевича. — К., 1994. — С. 514.
3. *Костомаров Н.* Мазепа. — М., 1992.
4. *Мацьків Т.* Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах: 1687–1709. — Мюнхен, 1988; перевидання: Київ, Полтава, 1995.
5. *Оглоблин О.* Гетьман Іван Мазепа та його доба. — Нью-Йорк, Париж, Торонто, 1960; перевидання: Київ, Львів, 2001.
6. *Павленко С.* Загибель Батурина 2 листопада 1708 року. — К., 2008.
7. *Панченко В.* Гербівник міст України. — Київ, Нью-Йорк, 1996.
8. *Степовик Д.* Олександр Тарасевич: Становлення української школи гравюри на металі. — К., 1975.
9. *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVII століть: Еволюція образної системи. — К., 1982.
10. *Степовик Д.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. — Київ, 1986.

11. *Степовик Д.* Іван Щирський: Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. — К., 1988.
12. *Таирова-Яковлева Т.* Мазепа. — М., 2007.
13. *Таирова-Яковлева Т.* Иван Мазепа и российская империя. — Москва, 2011.
14. *Універсали* Івана Мазепи: 1687 — 1709. — К., Львів, 2002.

ГЕРБ ГЕТМАНА УКРАИНЫ И. МАЗЕПЫ: ИКОНОГРАФИЯ, СЕМАНТИКА, СИМВОЛИКА (К 300-летию успения гетмана)

Дмитрий Степовик

Аннотация. Рассматриваются иконографические и символические особенности герба гетмана И. Мазепы.

Ключевые слова: Мазепа, гетман, герб, образ, гравюра.

COAT OF ARMS OF HETMAN OF UKRAINE I. MAZEPA: ICONOGRAPHY, SEMANTICS, SYMBOLISM (for the memory of hetman on 300-years from his date of death)

Dmytro Stepovyk

Annotation. Iconographic and symbolic features of the hetman I. Mazepa coat of arms are described in the article.

Keywords: Mazepa, hetman, coat of arms, image, engraving.

УДК 7.078(470)“18”

Юрій Рудчук

доктор філософії (Ph.D. мистецтво), професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва (Київ)

Душа прекрасного призначення

(Пам’яті княжни Варвари Рєпніної)

Цього року минає 130 років від часу переселення в інші, незвідані, світи шляхетної української княжни-патріотки, щедрої меценатки-добродійки Варвари Рєпніної і 150 років від часу втрати Україною національного генія-пророка, видатного поета і художника Тараса Шевченка. Імена цих двох славетних особистостей названо поряд зовсім невипадково — їх поєднувала міцна духовна дружба, готовність самозречено, беззастережно йти на допомогу одне одному. Про це йдеться у пропонованій увазі читачів статті.

Анотація. У розвідці досліджується меценатська і доброчинна діяльність княжни Варвари Рєпніної.

Ключові слова: меценатство, доброчинність.

Наразі меценатство і доброчинність — одна з найактуальніших проблем сьогодення. У складному економічному становищі в Україні благодійники могли б полегшити бідування пенсіонерів й інших

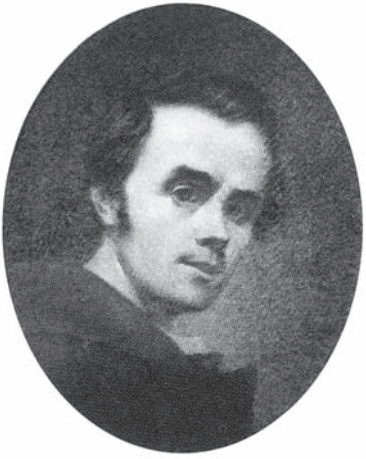
верств населення, як це робили в минулому багаті люди. Нині залишковий принцип фінансування мистецтва, науки, освіти й інших гуманітарних інституцій паралізує їхнє функціонування на належному рівні — отож вони чекають своїх меценатів. І як тут не згадати найвідоміших благодійників Києва другої половини XIX — початку XX ст., зокрема таких, як родина заводовласників Терещенків, передусім брати Микола і Федір; купці — брати Лев і Лазар Бродські та їхній батько Й.М. Бродський; меценати М.Т. Попов, І.М. Зайцев, Г.І. Котляревський, графиня С.С. Ігнатьєва; представниця царської родини Романових — велика княгиня Олександра Петрівна; княгиня К.О. Васильчикова; князі Сан-Донато; землевласник, відомий громадський діяч Г.П. Галаган; нащадки подружжя баронів Р.В. і М.Ф. Штейнгелів; подружжя П.П. і Е.П. Демидови, Г.І. Ейсман, В.Ф. Симиренко, М.П. Дєхтєрєв, Ю.О. Шатова, Б.Г. Тарнавська та інші.

На щедрі пожертви названих благодійників тільки у Києві було споруджено понад п'ятдесят різних закладів, у тому числі: лікарні, нічліжки та їдальні для обездолених, богадільні, денні дитячі притулки, школи, ремісничі училища, училища для сліпих, інститути, церкви, монастирі і т. ін. Скажімо, Микола Артемович Терещенко упродовж свого життя витратив на благодійні цілі більше 5 мільйонів рублів, із яких майже половина припадає на Київ [3, 119–124; 10, 116–118]. Чи це не є достойний приклад для наслідування сучасним магнатам, для продовження традицій українських меценатів та доброчинців.

Метою пропонованої увазі читачів розвідки є спроба висвітлити творчу, меценатську та доброчинну діяльність видатної українки із роду Розумовських — княжни Варвари Миколаївни Рєпніної. Подвиг цієї видатної постаті у різні часи привертав увагу багатьох дослідників: Л. Большакова [2], П. Жаботинського [4], П. Селецького [9], С. Шереметєва [11; 12]. Про неї написані книги, знято кінофільм, Тарас Шевченко присвятив їй поему "Тризна" і в присвяті називає її "Добрим ангелом" [14]. Проте існуючі публікації, наукові розвідки поважних авторів висвітлили ще не всі грані образу В. Рєпніної, тому автор пропонує свою версію.

Княжна Варвара Миколаївна Рєпніна (1808–1891) — письменниця, донька княгині Варвари Олексіївни (народженої Розумовської) та князя Миколи Григоровича Рєпніних-Волконських, правнучка гетьмана К.Г. Розумовського та фельдмаршала князя Рєпніна, по жіночій гілці походила від графа С. Шереметєва, який був причетний до царської династії Романових.

Дитинство В. Рєпніної минуло у Полтаві, де вона здобула початкову освіту: архімандрит Сильвестр викладав Закон Божий, К. Левицький — російську мову, Вільдермет — історію, географію й арифметику, Аккерман — німецьку мову, Гауптман — музику, Д. Шпіцмейстер — малювання і танці. Далі княжна навчалася в Полтавському інституті шляхетних дівчат, відвідувала театр, бачила гру Михайла Щепкіна, була знайома з Миколою Гоголем,



Т. Г. Шевченко. Автопортрет. *1840–1841*

Іваном Котляревським, Василем Капністом, Петром Гулаком-Артемовським.

П. Селецький у своїх "Записках" так охарактеризував В. Рєпніну: "Княжна Варвара Миколаївна, енергійна, легко захоплювалася речами, що її цікавили, дівчина зрілого віку, худорлява, тоненька, з великими, живими, виразними очима, не могла приховувати свого незадоволення через невдячність до заслуг її батька. Спалахувала, як порох, при найменшому натяку на справи минулих років, але добра, із гострим розумом, мила та люб'язна, вона була благодійницею для бідних і знедолених, роздавала, що у неї було, охоче йшла назустріч усім, хто просив допомоги й поради" [9, 619; перекл. Ю. Рудчука]. Князь М.Г. Рєпнін-Волконський був задоволений, що дочка виявляла розуміння щодо потреб і страждань знедолених людей та готовність допомогти їм, але йому не подобалося, що Варвара роздаровує портрети государів із родинної картинної галереї. Наслідуючи від старійшин роду любов до мистецтва, вона влаштовувала у своєму салоні в Яготині мистецькі вечори за участю поетів, письменників, живописців і музикантів.

1844 року на різдвяні свята у сім'ї князів Рєпніних-Волконських гостював колишній перший голова Київського відділення Імператорського російського музичного товариства, київський віце-губернатор і композитор-аматор Петро Дмитрович Селецький, який, між іншим, у молоді роки доволі близько спілкувався з Ф. Лістом, у котрого брав уроки музики, а мандруючи Німеччиною познайомився з Ф. Мендельсоном і Р. Вагнером [9, 618–622]. Гостей люб'язно і привітно зустрічала стара княгиня. Серед гостей був і Тарас Шевченко, який ще в липні 1843 року приїхав до Рєпніних-Волконських, щоби намалювати портрет господаря на замовлення Олексія Васильовича Капніста. Вже знаного на той час поета і художника тепло зустрічала вся князівська родина, яку Т. Шевченко також щиро шанував, особливо старого князя, за симпатії до України.

У Рєпніних-Волконських у той же час мешкали надзвичайно талановиті сестри-сироти Псьол — Олександра, Глафіра і Тетяна. У Тараса з сестрами склалися теплі стосунки. А до княжни виникли палкі юнацькі почуття. Тож присвятивши їй поему "Тризна" (1843, Яготин), поет написав: "На память 9-го ноября 1843 года княжне

Варваре Николаевне Репниной”. І далі виклав створені ним віршовані рядки:

Душе с прекрасным назначеньем
Должно любить, терпеть, страдать;
И дар господний, вдохновенье,
Должно слезами поливать.
Для Вас понятно это слово!
Для Вас я радостно сложил
Свои житейские оковы,
Священнодействовал я снова
И слезы в звуки перелил.
Ваш добрый ангел осенил
Меня бессмертными крылами
И тихострунными речами
Мечты о рае пробудил

[14, 153–163].

Г. І. Псьол. Портрет В.М. Репніної. *1839*

З глибокою симпатією сприйняла Варвара Рєпніна творчість Тараса Шевченка, підтримувала в ньому віру у високе покликання і з властивою їй відвертістю не раз висловлювала йому гіркі істини, коли він припускався помилкових дій. Уболіваючи за поета і відверто йому бажаючи, як другові, як брату, не відхилятися від праведного шляху, писала: “Вы бы с молитвою в сердце и сильною волею прийнялись за перевоспитание свое, улучшив, освятив с помощью благодати Господней, все прекрасное, все святое, все великое, дарованное Вам столь щедро...” [7, 167].

Вона намагалася добрим словом полегшити душевні страждання поета, але не могла відвернути від нього тих, хто його цькував. Уболіваючи за долю митця, у листі з Яготина від 19 червня 1844 року В. Рєпніна писала: “Одно из ужасных испытаний сердца — это немощь дружбы. Рад бы помочь другу — и не можешь; остается одна молитва”. Розуміючи значення творчості Тараса Шевченка для України і внутрішньо відчуваючи красу української мови, у цьому ж листі вона зазначала: “Я непременно возьмусь за малороссийский язык: я хочу наслаждаться всеми вашими цветами и представляю, как будет грудь болеть от чтения... “Совы”. Вы избрали один из тех случаев, из которых поэт, и такой как Вы, может извлечь глубокое, раздирающее...” (кінець листа не зберігся — Ю.Р.) [16, 160].

Із листування Рєпніної з Шевченком збереглося 18 листів княжни та 8 — поета.

В. Рєпніна допомагала Т. Шевченкові чим могла, навіть поширювала серію офортів “Живописна Україна” між знайомими, особливо під час дворянських з’їздів. Мета цього видання була чудовою, проте воно, на жаль, зупинилося на

першому випускові. Недоступна за ціною для більшості українців, "Живописна Україна" дісталася тільки дворянам-поміщикам, і то завдяки сприянню дружньої руки.

У домі Рєпніних-Волконських вечорами зазвичай усі разом пили чай, і на прохання господарів поет читав свої вірші та співав українських пісень. Як згадувала згодом княжна, Тарас Григорович був неперевершеним виконавцем їх. Спів поета вражав глибокою задушевністю. Його м'який, пройнятий сумом голос (баритон із високими теноровими нотами) мимоволі полонив душу. Саме в Яготині Т. Шевченко записав такі фольклорні наспіви, як "Соколе мій чоловіче" та "І ворони клюють". Тоді і виникла у Варвари Рєпніної ідея, аби Петро Дмитрович Селецький написав оперу на лібрето Тараса Григоровича Шевченка про Івана Мазепу.

Пізніше П. Селецький у своїх "Записках" згадував: "Сюжет для оперы действительно богатый, но в разработке драмы и языке мы расходились. Все стояли за личность Мазепы и хотели представить его поборником свободы в борьбе с деспотизмом Петра. Хотя Петр никогда не был моим героем, но в действиях Мазепы я не находил также ничего героического и желал представить его таким, каким он был в действительности. В пылу спора у меня сорвалось слово: изменник, и мы чуть-чуть из-за этого не рассорились. Варвара Николаевна и Шевченко хотели, чтобы либретто было написано на малорусском языке, я был противоположного мнения и уверял, что Шевченко владеет настолько русским языком, что хорошо напишет либретто; если писать оперу, говорил я, так писать оперу серьезную и на языке общедоступном, а не какую-нибудь Наталку-Полтавку. Каждый остался при своем мнении, так дело и кончилось" [9, 618–622].

Тарас Шевченко в листі до брата Варфоломія від 23 грудня 1860 року з приводу заяви П. Селецького висловився так: "...я не буду писати тому поганому Селецькому" [13, 267]. Це було через 16 років після знайомства в Яготині, де їхні шляхи випадково перетнулися і враз розійшлися — кожен пішов своєю дорогою. Та все ж треба віддати П. Селецькому належне, як зазначає В. Ковалинський. У період його головування у Київському відділенні Російського музичного товариства він став ініціатором відкриття у Києві оперного театру (перша вистава — "Аскольдова могила" О. Верстовського відбулася 27 жовтня 1867 р.), заснування музичного училища (1868 р.), регулярної організації симфонічних концертів у міському театрі та інших залах Києва. Можливо, спілкуючись із Варварою Рєпніною, він брав ідеї для своїх новацій [5, 242–244].

У 1850-ті роки княжна В. Рєпніна оселилася в Москві, де й мешкала до кінця життя. Власного дому, мабуть, не мала. Із її листа до М.Г. Чалого, видавця біографічної книги про Т.Г. Шевченка, довідуємося: "я перешла на новую квартиру на Малую Спиридоновку, дом Левенцовой" [2, 175]. Вочевидь, на той час вона була небагатою людиною. У московський період княжна В. Рєпніна під псевдоні-

мом Лизварської видала "Письма к молодой женщине о воспитании" (Петербург, 1866). Усі інші її замітки-спомини опубліковано у журналі "Русский архив": "Из воспоминаний о прошлом" (1870, № 8–9), "Письмо к издателю" (1872, № 10), "Генеалогическое подтверждение о князьях Репниных" (1877, № 7), "К биографии Шевченко" (1887, № 6), "Письмо к издателю" (1887, № 9), "Встреча с императором Александром Павловичем. Из детских воспоминаний" (1888, № 5), "Из воспоминаний" (1889, № 5), "Из письма к издателю" (1889, № 12), "Из воспоминаний о Гоголе" (1890, № 10), "Воспоминание о бомбардировании Одессы в 1854 г." (1891, № 11), "Из автобиографических записок" (1897, № 7).

Листування з Т.Г. Шевченком побачило світ у "Киевской старине" (1897, кн. 2) [8, т. XV, 68].

Л.Н. Большаков при характеристиці княжни Варвари Рєпніної московського періоду подає цікаві листи вдови декабриста О.В. Єнтальцевої, яка зблизилася з княжною в 1857–1858 рр. В одному з листів до І.І. Пущина вона розповідала: "Добрий Іване Івановичу, адресуйте листа у квартиру княгині Рєпніної в домі Аксакова (мається на увазі брат письменника, будинок якого стояв на Спиридонівці. — Примітка Л. Большакова. — *Ю.Р.*). У них квартира гарна, але й досі всі кімнати нагорі зайняті хворими, вони всіх своїх знайомих, що приїздять лікуватися до Москви, приймають до себе. Тепер, слава Богу, кілька з них уже видужують, крім того, у них стільки сиріт, вихованок різного віку, що я й полічити не можу. Княгиня й дочка її такі дивовижно добрі, такі зворушливо ласкаві, що не можна не полюбити їх, і вихованки їхні дуже милі особи. Я вже Вам колись писала, що ми з княжною якось дуже по-дружньому зійшлися, ніби вік жили разом; її не важко полюбити, вона надзвичайно добра і дуже розумна істота, але за що вона мене так полюбила не знаю?" [2,298–299; перекл. Л. Большакова].

Усе своє життя княжна Варвара Рєпніна присвятила благодійництву. Двері її завжди були відчинені для бідних і знедолених. Вона не тільки давала матеріальну допомогу, а й брала активну участь у долях своїх клієнтів, клопоталася, писала листи впливовим особам, уболівала всією душею. Коли Т. Шевченка було заслано в Оренбург, вона надсилала йому книги, у своїх листах до поета намагалася підтримати його і клопоталася, хоча й безуспішно, перед шефом жандармів графом А.Ф. Орловим про полегшення покарання для поета.

"Пане граф! — писала вона А. Орлову. — Ви людина, наділена великою владою і в силу свого високого становища і благородства покликані творити добро. Якщо підтримка порядку і творення справедливого суду є властивість державного мужа і благородної людини, то найціннішим доповненням добра буде, щоб справедливість не перетворювалася в жорстокість та щоб справедливе рішення супроводжувалось милосердям. Переконана в цьому, я звертаюсь до Вас, пане граф, із благанням за нещасного Шевченка. Знаючи його дуже добре, я можу запевнити, що,

яка б не була його провина, він покараний надто суворо відданням у солдати і висланням, що не було потреби, щоб його переконати в його винуватості, ще додавати таку жорстоку витонченість, як заборона малювати. Маю надію, графе, Ви зрозумієте, що я взяла на себе обов'язок зробити все можливе, аби полегшити долю Шевченка, оскільки я знаю його дуже добре і знаю ще те, що він зовсім самотній на цьому світі. Для досягнення цієї мети я не маю іншого шляху, як звернутися до Вас з благанням одержати для нього дозвіл на малювання. Я прошу у Вас цієї милості, смиренно склавши на грудях руки! Хоч сама по собі я нічого не значу, але як дочка свого батька, який стільки перестраждав, і перестраждав невинно, я визнаю за собою право говорити за нещасних, і в ім'я пам'яті мого батька, який так Вас поважав, я прошу, пане граф, вибачити мені мою настирливість, як кажуть у світі; що ж до мене, то я впевнена, що роблю те, що повинна робити, благаючи Вас за нещасного..." (Яготин, 18 лютого 1848 р.) [1; перекл. Ю. Рудчука].

Листування з Т. Шевченком тривало до 1850 року, допоки В. Рєпніну не попередили про "недоречність такого її співчуття" і про те, що "вона сама буде винуватицею, можливо, неприємних для неї наслідків" [2, 298–299]. Навіть після припинення листування Т. Шевченко завжди шанував княжну як вірного свого друга, наділяючи її найвищими земними людськими якостями. Прочитавши автобіографічний рукопис повісті В. Рєпніної "Дівчинка" і пізнавши себе в образі головного героя Березовського, написав Варварі Миколаївні: "О, добрый ангел! Молюсь і плачу перед тобою, ты утвердил во мне веру в существование святых на земле" [4, 3].

Після смерті митця вона безперестанно піклувалася про належний догляд за могилою поета, заміну зруйнованого хреста новим, так само дерев'яним, а згодом вирішила поставити гранітний і шукала, кому доручити справу, від якої у неї "болить душа". Взимку 1883 року вона писала М. Чалому, біографу Т. Шевченка: "Я почула з великим задоволенням, що Полтавське земство на останньому своєму зібранні вирішило дати 500 крб. на полагодження могили Шевченка". За кілька місяців вона передала до Полтави через свого племінника 180 крб. із своїх заощаджень "на пам'ятник або могилу Шевченка". Крім того, вона брала активну участь у підготовці до друку біографічної книги про Тараса Шевченка, постійно ведучи листування з видавцем М. Чалим і прискіпливо редагуючи текст [7; 156–175].

27 листопада 1891 року на 83 році життя, у Москві Варвара Миколаївна Рєпніна відійшла в інший світ. Про природу й істинний смисл її подвижництва та неповторні риси характеру княжни В. Рєпніної граф С. Шереметєв писав: "Сильная духом княжна Варвара Николаевна служила нравственной опорой и утешением для многих. Ее благотворения были неисчислимы, и давала она далеко не от избытков... Она расточала добро в великом смирении и в глубокой сердечной простоте... Она не искала себе со-

кровища на земле. Верная дочь церкви Православной, она искала прежде всего "царствия Божия и правды его". Веруем, что воздастся ей по вере ее, по великому смирению и по бесчисленным ея добрым делам" [11; 12, 476–477].

У передмові до статті "Из автобиографических записок княжны В.Н. Репниной" один із видавців журналу "Русский архив" Петро Бартенєв зазначив: "В скромной доле покорной дочери и любящей сестры эта правнука гетмана Разумовского и фельдмаршала князя Репнина, по женскому колену происходившая от графа Шереметева, и в тоже время друг Шевченки и всяческой бедноты, находилась в сношениях со множеством лиц: ее знали, любили и почитали от Соренто до Петербурга и от Парижа до отдаленных углов Сибири. Смело можно утверждать, что княжна Репнина была лицом вполне историческим, и ей принадлежит почетное место в панораме Русских достопромечательных людей. Для пишущего эти строки, имевшего счастье любоваться прекрасным закатом этой чудесной жизни, память княжны В.Н. Репниной священна" [11; 12, 478].

Газета "Русские ведомости" у некролозі писала: "Смерть її є суспільною втратою, і майбутній історик російського суспільства, поза сумнівом, віднесе її до числа тих чистих і благородних людей, які помітно впливали на суспільство самим фактом свого існування" [6, 312–313].

Поховали княжну В.М. Рєпніну на цвинтарі московського Олексіївського монастиря, за її власним бажанням, поряд із вірною подругою Г.І. Барковською, яку вона не набагато пережила.

1. *Архив* III-го отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии. — 04.VI, арк. 85, 86 "Спас" 2005–2011.
2. *Большаков Л.Н.* Їхав поет із засланння. Пошуки. Роздуми. Дослідження / Большаков Л.Н. — К., 1977. — 328 с.
3. *Галайба В.* Київське благодійництво // Міжнародна наукова конференція "Образ епохи. Культурне середовище Києва кінця XIX — поч. XX ст." / Галайба В. — К. 20–22 листопада 1995. — С. 119–124.
4. *Жаботинський П.* "Добрий Ангел" // Українське слово / П. Жаботинський. — 2008. — 5–11 березня.
5. *Ковалинский В.* Меценаты Киева / В. Ковалинский. — К.,1995. — 366 с.
6. *Н.С.* Памяти кн. В.Н. Репниной // Киевская старина / Н.С. — 1892. — № 2.
7. *Письма* княжны В. Н. Репниной к Т.Г. Шевченко // Киевская старина. — 1897. — № 2.
8. *Половцев А.* Русский биографический словарь: В 25 т. / А. Половцев. — Санкт-Петербург, 1910. — Т. XV. — 560 с.
9. *Селецкий П.* Записки //Киевская старина / П. Селецкий. — 1994, август.
10. *Ступак Ф.* До історії благодійності // Міжнародна наукова конференція "Образ епохи. Культурне середовище Києва кінця XIX — поч. XX ст." / Ф. Ступак. — К., 20–22 листопада 1995. — С.116–118.
11. *Шереметьев С.* Княжна В.Н. Репнина // Русский архив / С. Шереметьев. — М., 1897. — Кн. 2. — С. 476–478.
12. *Шереметьев С.* Княжна В.Н. Репнина / С. Шереметьев. — Санкт-Петербург, 1897. — 14 с.
13. *Шевченко Т.Г.* Повне видання творів Тараса Шевченка / Т.Г. Шевченко. — Чикаго, 1960. — Т. X. — 404 с.
14. *Шевченко Т.Г.* Кобзар / Т.Г. Шевченко. — К. — 1989. — 641 с.

ДУША С ПРЕКРАСНЫМ НАЗНАЧЕНЬЕМ
(Памяти княжны Варвары Репниной)

Юрий Рудчук

Аннотация. В статье рассматривается меценатская и добродетельная деятельность княжны Варвары Репниной.

Ключевые слова: меценатство, добродетель.

SOUL WITH BEAUTIFUL DEDICATION
(to the memory of princess Varvara Repnina)

Yuriy Rudchuk

Annotation. The patronage and charity activities of the Princess Varvara Repnina are considered in this article.

Keywords: patronage, virtue.

Ніна Саєнко

заслужений діяч мистецтв України

“Зчарував мене сей образ на весь вік…”

Рік 2011-й став роком подвійного ювілею, пов’язаного з ім’ям геніальної української поетеси, прозаїка і драматурга Лесі Українки. До 140-річчя від дня народження та 100-ліття написання одного з найвизначніших і найдосконаліших її творів — драми-феєрії “Лісова пісня” на початку року у Музеї видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького експонувались художні виставки творів українських митців та сценографів.

Минуло століття, а образи “Лісової пісні” і досі продовжують “зчаровувати” і глядачів, і митців усіх видів та жанрів мистецтва — театрального й музичного, кіно- й образотворчого. Саме графічне мистецтво у вигляді серій гравюр, виконаних відомими митцями, як найточніше візуальне втілення вербального вияву поеми Лесі Українки, було обране для презентації до ювілейної дати. І цілком логічно, адже гравюра, що поєднує водночас абстрагованість і оповідальність, закономірно входить у книгу як ілюстрація її сюжету.

Упродовж своєї творчої практики до образів “Лісової пісні” тричі звертався Михайло Дерегус. Поетично-ліричні, виконані у характерній для художника манері, вони стали своєрідним камертоном виставки (“Мавка і Лукаш”, “Дядько Лев”, обидві — 1958, папір, акватинта). Гравюри Юрія Бондаренка сповнені м’якої теплоти й людяності. Для графічних аркушів львівської художниці Софії Караффа-Корбут характерні драматизм, експресія, композиційна вивіреність. Вишукані за кольором та формою ілюстрації Олександра Ніколайця. Романтично-піднесені образи у ліногравюрах Надії Лопухової. Твори Володимира Василенка привертають

увагу скрупульозним відбором деталей, внутрішньою напругою водночас із статичною врівноваженістю композиції (“Лукаш і Мавка”, 1983, папір, лінографія). Пластична довершеність у поєднанні із захоплюючою сюжетною лінією — виразні ознаки творів Василя Перевальського (“Мавка та Перелесник”, 1984–1985, лінорит). Образи драми-феєрії крупним планом із вдало відтвореними характерами є особливістю гравюр Михайла Туровського. Чудовий акцент виставки — ксилографії Олени Сахновської, створені 1929 року у своєрідній стильовій манері, характерній для української книжкової графіки XVI–XVIII ст. Портретом “Леся Українка” (1970, папір, гравюра на вініпласті) Василя Чебаника, як образною квінтесенцією глибини її таланту й сили духу, завершується серійна гравюрна феєрія.

В. Перевальський.
Мавка та Перелесник. Лінорит.
40×30. *1984–1985*

Цілісна й гармонійна експозиція виставки, незважаючи на різноманітність творчих манер і принципів, належність художників до різних поколінь і мистецьких шкіл, справила на відвідувачів і шанувальників поетичного таланту Лесі Українки незабутнє враження.

Водночас у Музеї експонувалась об’ємно-змістовна, подекуди з унікальними творами, виставка “Театр Лесі Українки. Сценографія”. Сценографія — це наука і мистецтво організації сцени й театрального простору. Довгий час вважалось, що декорація має матеріалізувати просторові координати тексту, як їх замислював автор п’єси під час її написання. Наразі це динамічний і багатофункціональний елемент театрального дійства, що виступає не як однозначна ілюстрація драматичного тексту, а як спосіб визначення сенсу постановки, створення зримого образу вистави, вибір співвідношень та пропорцій між простором тексту і простором сцени.

Можливо, саме це вкладала в словах про драму-феєрію “Лісова пісня” Леся Українка: “Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми — я б хотіла бачити її на сцені, і боюся, не “провалу” боюся, а переміни мрії в бутафорію...”

На художній виставці були зібрані ескізи театральних декорацій до вистав за п’єсами Лесі Українки “Лісова пісня”, “Камінний господар”, “Кассандра”, “Оргія”, “У пущі”, “Вавілонський полон”, “На руїнах”.

Часовий проміжок постановок охоплює період з 1921 (Анатоль Петрицький "Ескіз костюма Долорес до вистави "Камінний господар", 1921. Перший державний театр ім. Т. Шевченка) до 2007 року (Олена Рачковська "Ескіз костюма Кассандри до вистави "Кассандра", 2007. Державний академічний драматичний театр ім. І. Франка).

Історія втілення п'єс Лесі Українки в українській сценографії була представлена такими видатними художниками, як Олександр Хвостенко-Хвостов, Анатолій Волненко, Матвій Драк, Федір Нірод, Данило Лідер, Юрій Миць. Своє бачення драматургії Лесі Українки продемонстрували сценографи — наші сучасники Михайло Френкель, Андрій Александрович-Дочевський, Ігор Білецький, Марія Левицька, Людмила Нагорна, Людмила Ковальчук.

В експозиції були використані твори з колекцій Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, музею Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, музею Київського академічного театру юного глядача на Липках.

Водночас із експонуванням художніх виставок відбувся круглий стіл на тему "Театр Лесі Українки: реалії, перспективи", на якому обговорювались такі теми: звучання драматургії Лесі Українки сьогодні, нові ракурси, суголосність тематики, проблеми втілення в сучасному театрі.

У роботі круглого столу взяли участь художні керівники, режисери-постановники, актори, театральні художники провідних київських театрів, які здійснювали постановки драматичних творів Лесі Українки. Вела засідання круглого столу головний редактор журналу "Кіно-Театр" Лариса Брюховецька.

УДК 7.072.2(477)"18/19"

Андрій Пучков

заступник директора з наукових питань
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
кандидат архітектури, доцент

Вчений-мистецтвознавець Г.Г. Павлуцький і доля його спадщини

(До 150-річчя від дня народження)

Анотація. У статті зроблено спробу з'ясувати місце і роль мистецтвознавчої спадщини Григорія Григоровича Павлуцького (1861–1924), заслуженого професора Університету св. Володимира та Української академії мистецтва.

Ключові слова: Григорій Григорович Павлуцький, мистецтвознавство, наукова спадщина.

Г. Павлуцький. Автопортрет. *1882*

Григорій Григорович Павлуцький був корінним киянином, неохоче виїжджав з рідного міста. Його батько, лікар, володів маєтностями у міських межах, був людиною заможною, що забезпечило Григорію Григоровичу мати доходи з одного (чи двох) прибуткових будинків. Учитель Г. Павлуцького, професор-класик Юліан Кулаковський (1855–1919), який все життя мешкав у Києві у найманій квартирі, вважав, що Павлуцький "мало вартий як учений", проте має власний будинок та ще й прибуток з інших маєтків [1]. Російська мова з київським акцентом і м'яким "г" перетиналася у Павлуцького з такою ж латиною, в якій літера "h" — це наша буква "г". Звідси — гонор ("honor"), а не ґонор. Подаючи 1902-го заяву на посаду ординарного професора (з екстраординарного) мистецької кафедри Університету св. Володимира, Г. Павлуцький виявив не науковий свій гонор, а свою наукову честь: маю право! Першу мовну основу Григорій Григорович набув удома, другу — в Третій київській гімназії та в Університеті св. Володимира; першу — з дитинства, другу — з отроцтва. Українська мова, напевне, як рідна, утвердилася у Г. Павлуцького за часів Української Народної республіки 1917–1920 рр. Саме тоді він — один із нечисленних викладачів колишнього Імператорського університету, в якому за тридцять років дослужився до дійсного статського радника, отримав п'ять царських орденів і звання заслуженого ординарного професора при кафедрі теорії та історії мистецтва — був схильний до українського сепаратизму, чим викликав обурення монархічно налаштованих колег, їхню зневагу і відчуженість.

Діяльність Г. Павлуцького (якого друзі-латиністи жартома латинізували — Павлукцій), типового київського професора зразка XIX ст., промальовується смутно, подібно давній енкаустиці — за окремими фрагментами і дещицями чиїхось спогадів, аркушиків з нотатками, випадкового листування, що частково збереглися в архівах. Тобто маємо надто мало біографічного матеріалу про Г. Павлуцького, який мешкав і спочив у Києві, 87 років тому. Київські архіви старожитностей, що ретельно оберігаються від дослідників, мають лакуни не менші, ніж вигорілі у війнах еллінські пінакотеки. Немов давній майстер Г. Павлуцький писав книжки і брошури, підпорядковуючи їх законам перспективи: історичної перспективи. Тепер слід відчути це, оскільки давній живопис дійшов лише в описах-екфразисах. До таких, можна віднести архів (рукописи,

фототека, книги) Г. Павлуцького. По його смерті у березні 1924-го домашній архів — за згадкою Миколи Макаренка, тодішнього директора ханенківського Музею мистецтв і співробітника Археологічної секції ВУАН, — був підданий чиємусь варварському втручанню: "викрадено усе, що вдалося; відірвані деякі фотографії з картонів, перемішані усі книжки, фотографічні знімки, рукописи, і все у цілому так переплутано й перевернуто, що віднайти тепер у цій безформній кучі нікому нічого не вдасться. Ніде і ніколи за все своє життя не приходилося бачити цінний матеріал у такому безпорядку" [2]. Отже, цілісного архіву Г. Павлуцького не існує. Лише завдяки зацікавленням окремих небайдужих науковців — І. Удріс [3], В. Туркевичу [4], О. Сторчай [5], В. Афанасьєву [6] та Є. Жаркову [7] — біографічна канва Г. Павлуцького, його наукові й викладацькі зусилля відкрили перед мистецтвознавчою наукою не знані до того відомості.

Г. Павлуцький був вихований на античних пам'ятках, але дихав тим київським повітрям "античності", яку він собі вигадав і якою зацікавив оточуючих. Ще будучи студентом, він переклав російською "Dialogus de oratoribus" ("Розмова про ораторів") Корнелія Таціта. Цей факт ерудований Йосиф Тронський чомусь замовчує, віддаючи лаври першості іншому киянину — Василю Модестову. В усіх книжках і невеликих рецензіях Г. Павлуцького відчутна спокійна антична тема, котра трохи заступає інше: в усіх випадках авторська інтонація зберігається.

Наукову спадщину Г. Павлуцького можна розподілити на три частини: античне мистецтво (зокрема архітектура), українське мистецтво (зокрема архітектура), світове й сучасне мистецтво (від античності до неофутуризму). Може здатися, він плив якоюсь власною науковою течією, щоразу шукаючи собі тему, оскільки коло фахових співбесідників, як можна здогадатися, у нього було незначним, та й загалом Київ на зламі XIX–XX ст. являв собою у науково-мистецькому розумінні незоране поле: імена людей, які фахово розумілися на мистецтві у стінах, скажімо того ж Університету обмежуються Адріаном Праховим і Платоном Павловим. Обидва –учителі Г. Павлуцького, а перший навіть запеклий опонент.

Коли Г. Павлуцький написав магістерську дисертацію "Корінфський архітектурний ордер" (1891), Адріан Прахов розразився гнівною рецензією [8].

Другий опонент, колега і одноліток Г. Павлуцького, філолог-класик Адольф Сонні (1861–1922) захищав твір Г. Павлуцького, щоправда, закинувши йому два предметні (на відміну від А. Прахова, який просто обурився, вважаючи, що то не Павлуцький написав ту дисертацію) зауваження: "1) Автор не вполне знаком с литературою того предмета, о котором пишет; так, напр., для него остались неизвестными исследования Фуртвенглера и Dieulafoy... Правда, недочеты в этом отношении в значительной степени зависят от условий, при которых г. Павлуцкому пришлось исполнять задуманную им работу, то есть от неудовлетворительного состояния русских библиотек вообще, а киевских в частности,

Професор Г. Павлуцький читає лекцію у кабінеті історії мистецтв Університету св. Володимира. *Фото 1913*

по части классической археологии. Требовать безусловной полноты материала значило бы отрицать вообще возможность занятий классическою археологиею в России. 2) Гораздо более крупным недостатком представляется некоторая незрелость в способе изложения, сказывающаяся в сочинении г. Павлуцкого, отсутствие выдержки и чувства меры. Автор не господствует над материалом, а увлекается им. Он спешит высказать все, что ему самому кажется интересным, не принимая в расчет, входит ли сообщаемое в рамки избранной темы. Вследствие этого в его работе очень много излишнего, к делу не относящегося. Можно смело сказать, что, решись автор выбросить добрую половину, работа его значительно выиграла бы".

А ось і позитивне зауваження Адольфа Сонні: "3) Похвалы заслуживает стремление автора всегда обосновывать свои суждения свидетельствами античных источников. Его книга испещрена цитатами из древних писателей, приводимыми in extenso [довго, повним цитуванням]. Вообще в авторе замечается интерес к филологической стороне разбираемого им вопроса, что в археологе, конечно, заслуживает полного одобрения. Но несмотря на это, автор весьма часто обнаруживает отсутствие филологической выправки. Почти на каждой странице встречаются неточные или даже неверные переводы или другие недоразумения" [9].

Як би там не було, у студіях вітчизняних архітектурознавців, які займаються вивченням античності, книга Г. Павлуцького про корінфський ордер не згадується: невже знову заважає неповнота вітчизняних бібліотек?

Щодо другого зауваження, дуже точно висловленого Адольфом Сонні, слід додати: Павлуцький не подолав і не збирався долати свою "вчену

недугу" і далі — у докторській дисертації "О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма" (К., 1897). Ось зразок його стилю: "Мы даем такое определение жанра: жанр есть реальная картина из повседневной человеческой жизни. Все общество есть область жанра, — от салона до кабака; жанрист изображает все, что он ежедневно может наблюдать вокруг себя: кузницы, станции железных дорог, помещения машин, мастерские, раскаленные печи плавилен, официальные galas [гала-концерти], салоны, сцены из домашней жизни, кофейни, магазины и рынки, скачки и биржи, клубы и бани, дорогие рестораны и мрачные народные харчевни, кабинеты частных людей и министров, возвращение из леса и прогулку на морском берегу, банки и игорные дома, будуары, казино, сюртуки, монокли и фраки, балы, soirees [вечори], спорт, аудитории университетов и волшебную уличную толпу вечером, — словом, мирный быт всего человечества, к какому бы классу общества оно ни принадлежало и какой бы деятельностью ни занималось дома, в госпиталях, в кабаках, в театре, в скверах, среди бедных улиц и широких, освещенных электричеством бульваров" [10].

Читач бачить: окрім того, що у наведеному фрагменті перераховані реалії російського побуту кінця XIX ст. самі по собі цікаві у загальному переліку, Г. Павлуцький подає цілісну і живу, на його погляд, картину жанрової сюжетики доби реалізму (щоправда, випускаючи з уваги військову тему). А. Сонні докоряє Павлуцькому за популярність його письма, кажучи, що писати наукові твори слід лише для науковців. Кажучи так, опонент не бере до уваги, що можна поєднати сувору науковість письма з красним письмом, що науковий текст можна розглядати за відомством його поетики, а не лише наукової ваги (у гуманітарних дисциплінах часто сумнівної). На жаль, таке ставлення до наукового тексту тяжіє над науковцями й дотепер.

Г. Павлуцький прекрасно розумів і власною практичною діяльністю доводив, як треба працювати, в який спосіб робити справу просвітництва. Нагадаємо його наукові праці з антикознавства — "О началах искусства в Греции", "Скенография у греков" (1888) [11], "Древнегреческие расписные вазы" (1889), "Фидий" (1890), "Храм Зевса Олимпийского в Афинах" (1892), "О метопах древнегреческих храмов" (1893), "О связи искусства с культурой" (1900); дослідження з історії українського і світового мистецтва — "Гоголь об искусстве" (1902), "Деревянная церковная архитектура Юго-Западного края в XVII и XVIII вв.", "О деревянных резных изображениях путти в южно-русских церквях XVII–XVIII вв." (1904), "Изображение храма в древнейших южно-русских миниатюрах", "Старинные деревянные синагоги в Юго-Западном крае", "Памятники каменной церковной архитектуры стиля empire в Полтавской губернии" (1906), "О пользе искусства и истории искусств", "Орнамент Пересопницкого Евангелия" (1909), "Киевские храмы домонгольского периода и их отношение к византийскому зодчеству", "О происхождении форм украинского деревянного церковного зодчества", "О мозаиках ме-

чети Кахриэ-Джами в Константинополе" (1911), "Творчество Растрелли в области церковного зодчества", "К вопросу о взаимном влиянии византийского и итальянского искусства" (1912), "Новое направление в живописи: Кубизм и неофутуризм" (1913); монографії — "Древности Украины: Деревянные и каменные храмы" (К., 1905), "Історія українського орнаменту" (К., 1927); розділи, присвячені найдавнішому кам'яному зодчеству та бароковій добі України в "Истории русского искусства" за редакцією Ігоря Грабаря (М., 1909, т. 1; 1910, т. 2); опубліковані лекційні курси — з історії мистецтва античності (1910), середньовіччя (1912) і Ренесансу (1910); студії про Павла Федотова, Вільяма Хогарта (1894), Карла Брюллова (1899), Леонардо да Вінчі, Мікеланджело (1911), Олександра Іванова (1914).

Увесь наведений вище перелік становить майже суцільну лакуну в сучасному українському мистецтвознавстві! Досі мало хто з науковців знає, що саме Г. Павлуцький був першим на наших теренах, хто створив "Проект закона об охране древних памятников в России" (1911), що він першим з мистецтвознавчих позицій звернув увагу нашої спільноти на кубізм і неофутуризм (1913), уперше ввів до академічного викладання лекції з історії українського мистецтва, читав досить повний курс історії західноєвропейського і російського мистецтва, брав участь у проекті організації історико-філологічного відділу УАН (серпень 1918 р.) [12] і мав стати одним з перших академіків цієї Академії з мистецтвознавства (але чомусь не став: забалотували?). На зламі 1910–1920-х він брав участь у розробці малого й великого гербів України, малюнків грошових знаків (разом із Георгієм Нарбутом), а в 1910-х малював обкладинки до книжок "Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца".

Євген Жарков нагадує, що Г. Павлуцький був деканом історико-філологічного факультету з 1918-го по 1921 рр., у найтяжчі роки в житті Університету, і майже до смерті був "*уособленням української мистецтвознавчої науки*" (**курсив мій** — *А. П.*).

Ф. Ернст припускав, що вчений помер від застуди. Однак, з огляду на те, що напередодні був майже знищений Музей красних мистецтв колишнього університету (музей у цей час містився в університетській церкві, відомий іконостас якої було розпиляно на шматки), — мистецький заклад як втілення 35-річної діяльності вченого, смерть останнього не може вважатися банальною, спричиненою звичайними прагматичними чинниками. Смерть дітища вченого-мистецтвознавця, напевне, призвела до смерті і самого творця. Федір Ернст також зазначив: "Трогает, что его последним желанием было, чтобы его отпевало украинское духовенство в Св. Софии — этой Мекке украинских искусствоведов. И чтобы на кладбище повезла его старая университетская кляча" [13].

Хоча місце поховання Григорія Павлуцького невідоме, можна майже не сумніватися, що так і сталося — інакше б Ф. Ернст про це не згадував.

Сьогодні, на відстані 150 років від дня народження Григорія Григоровича Павлуцького, слід нагадати, передовсім нашим мистецтвознавцям

і архітектурознавцям, що часто не в останньому слові сучасної науки міститься істина, а в перших її висновках, зроблених тими, чий рівень знання та освіченості набагато переважає теперішній (хто з мистецтвознавців у Києві знає давньогрецьку або латину?). Ми, дослідники мистецтва, ще не осягнули по-справжньому внесок Г. Павлуцького і ще маємо опанувати його наукову спадщину [14], аби бути гідними пам'яті й справи цієї непересічної особистості.

1. *Пучков А.А.* Юлиан Кулаковский и его время: Из истории антиковедения и византинистики в России. — Изд. 2-е, перераб., испр. и доп. — СПб., 2004. — С. 186.
2. *Макаренко М.О.* Передмова од редактора (Григорій Григорович Павлуцький) // Павлуцький Г. Г. Історія українського орнаменту. — К., 1927. — С. 7.
3. *Удріс І.* Григорій Павлуцький: Діяльність і спадщина // Образотворче мистецтво. — 1991. — № 1. — С. 16–19.
4. *Туркевич В.Д.* Історик мистецтва // Історичний календар 1999. — К., 1998. — С. 93–94.
5. *Сторчай О.В.* Григорій Павлуцький про постановку викладання історії мистецтв в Київському університеті св. Володимира // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2000. — Вип. 5. — С. 341–347; *Сторчай О.В.* Мистецтвознавство у Київському університеті в другій половині XIX — на початку XX ст. // Українська академія мистецтва: Наук. зб. — К., 2002. — Вип. 9. — С. 221–235; *Сторчай О.В.* Художня колекція як база для викладання мистецьких дисциплін у Київському університеті св. Володимира // Там само. — К., 2003. — Вип. 10. — С. 105–113; *Сторчай О.В.* З історії мистецтвознавчої та викладацької діяльності Григорія Павлуцького // Студії мистецтвознавчі. — К., 2004. — Вип. 4. — С. 58–71; *Сторчай О.В.* Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.). — К., 2009. — С. 174–200; *Сторчай О.В.* Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834–1924 рр.): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — К., 2010. — С. 10–12.
6. *Афанасьєв В.А.* Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький // Народна творчість та етнографія. — 2003. — № 4. — С. 13–22.
7. *Жарков Є.І.* Послужний список професора Г. Павлуцького як джерело до вивчення біографії вченого // Шевченківська весна: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. — К., 2007. — Вип. 5, ч. 2: Історія. — С. 155–160.
8. *Прахов А.В.* Отзыв о сочинении г. Г. Павлуцкого, представленном в историко-филологический факультет Университета св. Владимира для получения степени магистра истории и теории искусства, под заглавием "Коринфский архитектурный ордер". Киев, 1891 // Университетские известия. — 1893. — № 4. — С. 1–36.
9. *Сонни А.И.* Отзыв о сочинении магистранта Г. Павлуцкого "Коринфский архитектурный ордер" (1893) // Пучков А.А. Адольф Сонни, киевлянин: Из истории классической филологии в Императорском университете св. Владимира. — К., 2011. — С. 111–113.
10. *Павлуцкий Г.Г.* О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. — Изд. 2-е, испр. и доп. — К., 1897. — С. 34.
11. *Пучков А.А.* О живописи в театральном пространстве древней Греции: К лекции Г.Г. Павлуцкого "Скенография у греков" // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 2002. — Вип. 5. — С. 374–386.
12. Із пояснювальної записки до Комісії для вироблення законопроекту про організацію історично-філологічного відділу Української академії наук // Історія Академії наук України. 1918–1921: Документи і матеріали. — К., 1993. — С. 116–126.
13. Цит. за: Жарков Є.І. Послужний список професора Г. Павлуцького... — С. 159.

14. *Материалы* к биографии Г. Г. Павлуцкого / Сост. А.А. Пучков // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1998. — Вип. 2. — С. 168–179.

УЧЕНЫЙ-ИСКУССТВОВЕД И СУДЬБА ЕГО НАСЛЕДИЯ
(К 150-летию со дня рождения)

Андрей Пучков

Аннотация. В статье осуществлена попытка выяснить место и роль искусствоведческого наследия Григория Григорьевича Павлуцкого (1861–1924), заслуженного профессора Университета св. Владимира и Украинской академии искусств.

Ключевые слова: Григорий Григорьевич Павлуцкий, искусствоведение, научное наследие.

SCIENTIST-ART CRITIC AND THE FATE OF HIS HERITAGE
(Devoted to the 150 years anniversary of Grygoriy Pavlutsky)

Andriy Puchkov

Annotation. The author of the article makes an attempt to uncover the position and role of the art research heritage by Grygoriy Pavlutsky (1861–1924), Honoured Professor of Saint Volodymir University and Ukrainian Academy of Fine Arts.

Keywords: Grygoriy Pavlutsky, art criticism, scientific heritage.

Василь Седляр

відповідальний секретар Оргкомітету Спілки радянських художників УРСР

Самобутність мистецького пошуку

(До 140-річчя М. Г. Бурачека)

Пропонована увазі читачів публікація "бойчукіста" Василя Седляра (1899–1937) була надрукована в журналі "Малярство і скульптура" (1936, № 6) — органі Спілки радянських художників та скульпторів України — до 65-річчя від дня народження відомого українського художника-живописця Миколи Бурачека. До слова, у 1930-ті роки окремі випуски названого журналу повністю присвячувалися одному митцеві. Отож у шостому випускові видання широко висвітлюється творчість М.Г.Бурачека (1871–1942).
Статтю В. Седляра до публікації у цьому випуску нашого збірника підготував **В. Щербак**.

Один з видатних українських радянських художників, майстер пейзажу Микола Григорович Бурачек народився 16 березня 1871 року на Поділлі, в містечку Летичеві. Батько його дрібний почтовий службовець,

займався мистецтвом як дилетант — робив копії тощо і своїм прикладом рано збудив у хлопчика нахил та любов до малювання.

1878 року сім'я Бурачеків переїхала до Кам'янця. Тут Микола вступив до гімназії. Батьки померли і молодому майбутньому художникові довелося зазнати тяжких злиднів. По закінченні гімназії 1888 року, через матеріальну скруту не мав змоги вступити до художньої школи, тому прилучився до акторської трупи в Кам'янці. Працює як актор, не кидає малярства. Малює пейзажі, оформлює постановки.

Живучи в Києві, Микола Бурачек 1905 року знайомиться з відомим художником пейзажистом Яном Станіславським, професором Краківської Академії мистецтв. Станіславський, побачивши етюди Бурачека запропонував йому вступити до Академії, в його майстерню. Після закінчення Краківської Академії М. Бурачек виїжджає до Парижа, де працює короткий час у Анрі Матісса, а пізніше — в Академії Рансона під керівництвом Моріса Дені та Серюзьє.

1912 року, після семирічного перебування за кордоном, Микола Григорович повертається в Україну, працює професором малярства. Коли в 1917 році була заснована Українська Академія мистецтва в Києві (після проголошення Української Народної Республіки. — Ред.), М. Бурачека обирають у ній професором пейзажу. У 1925–1927 рр. він обіймав посаду директора Харківського художнього технікуму, в 1927–1931 — професора Харківського художнього інституту. В останні роки оформляв театральні вистави, писав пейзажі.

У своїй автобіографії М. Бурачек зазначав, що хотів бути художником з раннього дитинства. А під час навчання в гімназії його любов до мистецтва зміцніла під впливом уроків учителя малювання. Про той час Микола Григорович згадував: "В гімназії на мене звернув увагу учитель малювання та "чистописання" Іван Андрійович Васьков, старий добродушний чудак, колишній товариш по Академії Т.Г. Шевченка. Педантичний, сухий, "академічної виучки", Васьков наполягав, головне, на рисунок, і хоча в ті часи навіть до глухих закутків Росії доходили чутки про нові течії в мистецтві, гриміли імена Рєпіна, Крамського, Шишкіна, Куїнджі та інших, мій учитель, вихований в академічній схоластиці, все-таки наполягав на Рафаеля, антиків, розуміючи їх не як живих творців, що відбивали живе життя та ідеї свого часу, а як муміфіковані зразки... З академічною канонічністю мені приходилося довго боротися, щоб позбутися сухості, але за ту пошану до рисунка, яку ще на світанку моєї художньої діяльності заповів мені старий учитель, я йому вдячний".

Безперечно, основним, що дало М. Бурачекові справжні підвалини фахової майстерності, це було навчання в Кракові у майстерні Яна Станіславського. Ян Станіславський був захопленим учнем буржуазних імпресіоністів. Він ніс у своїй творчості ті традиції майстерності, що їх склали основоположники імпресіонізму, про яких Ромен Роллан, оглядаючи Музей західного мистецтва в Москві написав: "Перебігаючи зали цього чудового музею, я був здивований і зворушений, побачивши

знов, деякі прекрасні полотна, які чарували мене в молодості: Ренуар, Клод Моне, що тоді тільки-но починав, і Сезанн, якого Воллар ховав у своїх магазинах. Я жив у цей багатий період французького мистецтва, який був одним з найбільш славних періодів в історії малярства. Я щасливий, що бачу цю багату, різноманітну французьку симфонію під дружнім небом СРСР".

М.Г. Бурачек

Звідси — від джерел творчості отих майстрів (Моне, Ренуар та ін.) — та живописна тонкість, якою позначаються роботи М. Бурачека, особливості його творчості.

Після смерті професора Станіславського його заступив вихованець Куїнджі — Рушіц, який зблизив Миколу Григоровича з творчістю російських художників-пейзажистів, які (Левітан та інш.) згодом теж вплинули на творчість М. Бурачека.

Після Кракова, як уже зазначалося, Микола Григорович їде до Парижа, де його перебування під егідою Матісса та в Академії Рансона під керівництвом Моріса Дені і Серюзьє не могла, звичайно, не позначитись на посиленні захоплення художника кольором, живописністю як такою тощо. В роботах уже цього часу, представлених на виставці етюдами Сєни і двома натюрмортами, Микола Григорович виступає як зрілий майстер-імпресіоніст.

Не можна про нього сказати, що він наслідувач. Це цікава й органічна художня індивідуальність: окремі його роботи можна поставити на рівні робіт Сіслея, Піссаро та інших видатних французьких імпресіоністів.

Імпресіонізм, як явище в буржуазному мистецтві, був одним з останніх проявів того роду мистецтва, яке ще мало в собі пізнавальні моменти. Правда, сила імпресіонізму була спрямована вже тільки на розкриття властивостей природи, світла, повітря. У творчості художників-імпресіоністів немає тієї гостроти заглиблення в соціальні взаємини життя, яку можна було бачити у великих реалістів французького малярства, як от Курбе, Дом'є. Проте, вони малярською культурою і великим чуттям по-новому відбили природу — джерело їх натхнення і відкрили тим самим нові можливості для малярства взагалі.

Творчість М. Бурачека досить повно виявляє властивості імпресіонізму. Його пейзажі, переважно невеликі, — це яскрава, але водночас і ніжна срібляста гама фарб, в яких переливається сонячне світло й повітря України. Пейзаж він розумів, зазначено в його автобіографії, як "серйозне, поважне, часом навіть суворе явище", суворий іспит для художника. У своїх пейзажах він показує різні кутки України в різний час: тут і со-

нячні дні, і ранки, і пізні вечори, ніч і сутінки, зима і літо. Його пейзажі становлять цілі сюїти. Такими є, приміром, серії пейзажів, присвячені Дніпрові чи Кам'янець-Подільському.

Оглядаючи виставку, мимоволі усвідомлюєш як розгорнувся художник у своїй творчій роботі, як розвивався його безперечний талант. Більшість з 424 виставлених речей, що охоплюють весь творчий шлях майстра, припадає на дожовтневий період. Це передусім великі пейзажі, якими митець прагнув вийти за межі інтимної форми етюду, надаючи окремим своїм роботам характеру підкресленої значимості і монументальності. Причому, обравши мотив чи об'єкт для зображення, художник особливу увагу приділяв явищам світла, кольору, в усякому разі часом більше, ніж самим мотивам.

Водночас не випадковим у нього, звичайно ж, був і вибір мотиву. Миколу Григоровича цікавили переважно куточки природи, краєвиди села і лише окремі закутки міста. А загалом кипуче місто з його рухом, людьми, машинами ним, по суті не відтворювалося. Майже відсутній у нього й індустріальний пейзаж. Кроки в цьому напрямі митець робить у пожовтневий період, що засвідчують його картини "Електростанція в Кам'янці", "Шахта", хоча в них ще не розкрились повною мірою можливості майстра щодо пейзажу прекрасної соціалістичної дійсності, квітучої України, її нових індустріальних пейзажів, її ланів, чудесної природи, її нових та оновлених міст.

М.Г. Бурачек — цікавий і чутливий художник, один з найвидатніших радянських майстрів пейзажу. Справжня оптимістичність його творів, реалізм, безперечна поетичність — все це, разом з високою культурою малярства, безперечною майстерністю, характеризує творчий доробок майстра.

Незважаючи на свій поважний вік, художник повен сил і пристрасного бажання творити. І ми чекаємо від нього нових робіт, що покажуть з великою майстерністю нашу соціалістичну країну.

ПАМ’ЯТНІ ДАТИ

130 років від дня народження

АЛЬОШИН Павло Федотович (1881–1961) — архітектор.

Доктор архітектури з 1946, дійсний член Академії архітектури УРСР (1945), почесний член Академії будівництва і архітектури УРСР (1958), член АРМУ (1925), член Спілки архітекторів (1933).

Навчався у Петербурзькому інституті цивільних інженерів (1899–1904), Петербурзькій академії мистецтв у І. Кітнера та Л. Бенуа (1913–1917). Здійснив поїздку країнами Західної Європи для вивчення архітектурної спадщини та ознайомлення з новітніми тенденціями в архітектурі.

У 1918–1920 — головний архітектор Києва, 1922–1924 — Київський губернський архітектор, завідувач відділу міського і сільського будівництва Комітету державних споруд (1920), головний архітектор “Діпроміста” у Харкові (1935), член ради з реконструкції Києва (1935), учасник ершого з’їзду архітекторів УРСР і СРСР (1937), керівник архітектурної майстерні Київської міськради (1934–1935). З 1945 діяльність А. пов’язана з Академією архітектури УРСР — один з її засновників, директор інституту, керівник відділення, віце-президент (1945–1956). Почесний член Академії архітектури і будівництва (1957).

У своїй творчості спирався на здобутки модерну, конструктивізму та необароко.

Автор багатьох архітектурних споруд у Києві, серед яких — Педагогічний музей (тепер Будинок учителя (1909–1912), Ольгинська гімназія (тепер будинок НАН України (1906–1927), особняк по вул.Чекистів № 15/1 (тепер Пилипа Орлика № 17/2), житлові будинки у Києві: по вул. Олеся Гончара, № 74 (1910–1911), Богомольця, № 20, (1909–1914), Будинок лікаря по вул. Великій Житомирській, 17 (1928–1931), по вул. М.Заньковецької № 5, (1931–1935), вул. Рейтарській № 11; реконструкція будинку АН УРСР (1927), будинку Інституту геології АН УРСР (1937), відбудова і реконструкція університету ім. Т.Шевченка (1945–1949), відбудова Маріїнського палацу (1944–1949) тощо. Проекти будинків шкіл у селах Мархалівка, Воронківка, Кагарлицька слобода (Київ. обл., 1921), селекційної станції в Миронівці Київської обл. (1923); проекти містобудівних комплексів — “Зелений Петроград ” (1917), курорт-сад “Камперія” (1917); Мурманська (1917–1918), селища ХТЗ (1930), конкурсний проект реконструкції та забудови Хрещатика у Києві (1945).

Один із засновників Архітектурного інституту у Києві (1918) і його професор (з 1921), 1920–1921 — професор історії архітектури КПІ, у 1923–1930 і 1944–1946 — професор, керівник навчально-творчої майстерні КХІ.

Спільно з учнями працював над конкурсними проектами. Серед учнів — В. Заболотний, П. Юрченко, П. Шпара.

ЛЕОНТОВИЧ Володимир Григорович (1881–1968) — інженер-будівельник, архітектор-реставратор, дослідник.

Закінчив Київський політехнічний інститут (1906). У 1914–1930 працював у Київському політехнічному інституті викладачем, доцентом; 1930–1943 — доцентом, завідувачем кафедри геодезії у Київському інженерно-будівельному інституті. 1944–1946 — професор, завідувач кафедри геодезії і картографії у КДУ. З 1946 працював професором у Київському інженерно-будівельному інституті.

Напрямок наукової діяльності — геодезичні роботи при проектуванні, будівництві, експлуатації та реконструкції інженерних споруд.

Архітектурні проекти: реставрація дерев'яних церков Волині (1906–1912); дзвіниця і келії жіночого монастиря біля церкви Св. Василя в Овручі (1908, співавтор В. Максимов); реставрація Вежі мурованої в Острозі (1913–1915, співавтор П. Покришкін). З використанням модернізованих національних форм створив меморіальний комплекс "Козацькі могили" у с. Пляшева під Берестечком (1910–1914, співавтор В. Максимов).

Публікації: розділ про геодезичні роботи в монографії С.О. Патона "Восстановление взорванных мостов" (1923), книги "Архітектори, інженери і скульптори, що працювали в Києві у 1855–1925", "Летняя геодезическая практика" (1929), "Техническое нивелирование" (1938), "Уход за геодезическими инструментами" (1953), "Нивелирование при инженерных работах" (1959).

У 1946–1963 — професор КДХІ.

МАНЕВИЧ Абрам Аншелович (1881–1942) — живописець.

Навчався у Київському художньому училищі у І. Селезньова (1901–1905), у школі Ашбе та Мюнхенській Академії мистецтв (1905–1907).

У 1920 виїхав за кордон на лікування і з того часу жив у США.

Один із продовжувачів ліричних традицій вітчизняного поетичного пейзажу на основі виражальних засобів, вироблених новітніми модерністичними течіями кінця XIX — початку XX ст.

Твори: "Весна" (1900), "Моя батьківщина. Мстиславль" (1906–1909), "Вулиця в провінції" (1920-ті), "Пейзаж" (поч. XX ст.), "Весняна симфонія" (1912), "Осінь. Дніпро" (1913), "Міський пейзаж" (1914), "Москва" (1915), "Дахи Москви" (1916), "Автопортрет" (1924), серія пейзажів "Прозаїчна Америка" (1925–1927), "Зима. Канада" (1932), "Церква в Пікскілі" (1931–1934), "Весна" (1942), портрети.

Один із перших професорів-фундаторів Української академії мистецтв, працював як керівник майстерні пейзажного живопису (1917–1920).

ШАРОНОВ Михайло Андрійович (1881–1957) — живописець.

Заслужений діяч мистецтв України (1943). Був членом АРМУ (1925) і ОСМУ з 1927, Спілки художників (1938).

У 1898–1908 навчався у Московському училищі живопису, скульптури і архітектури в майстерні портретного живопису у В. Сєрова і К. Коровіна. По закінченні викладав рисунок і живопис у приватному реальному училищі і приватній майстерні. У 1911–1915 продовжував навчання в Петербурзькій академії мистецтв у майстерні Д. Кардовського. Брав участь у Першій світовій війні, після завершення якої приїхав до Харкова, де працював у приватній художній студії, у художньому технікумі (1922–1925) та художньому інституті (1925–1935). З 1935 жив і працював у Києві.

Як живописець працював у галузі портрета, здебільшого віддаючи перевагу жіночим моделям. Дотримувався чіткості застосування академічних засобів моделювання пластичної форми. Його портрети вирізняються графічною бездоганністю рисунка, який він вважав за першооснову живопису. У своїй творчості презентував стилістичний напрям неокласицизму, зорієнтований на творчість майстрів німецького та італійського Відродження.

Твори: "Робітниця" (1928), "Командир Червоної Армії" (1928), "На дозорному пункті" (1930), "В дорозі" (1934), "Портрет колгоспниці" (1935); портрети діячів української культури в техніці рисунка — В. Заболотного, І. Кочерги, М. Рильського, В. Сосюри, М. Стельмаха, М. Федорова (всі 1942–1943).

У 1935–1941, 1944–1953 викладав у КДХІ рисунок. Був деканом живописного факультету (1939–1941), ректором інституту (1944–1953). У 1935 отримав вчене звання професора.

125 років від дня народження

НАРБУТ Георгій (Юрій) Іванович (1886 — 1920) — художник, графік, педагог.

Художню освіту здобував приватно, навчався у І. Білібіна і М. Добужинського.

До 1917 жив і працював у Петербурзі. Був одним з професорів і фундаторів Української академії мистецтва.

Спираючись на традиції стародавнього українського мистецтва активно сприяв відродженню національного стилю у книжковій графіці.

Твори: оформлення книг "Давня архітектура Галичини", "Герби гетьманів Малоросії" С. Трійницького (обидві 1915), "Стародавні садиби Харківської губернії" Г. Лукомського (1917), "Енеїда" І. Котляревського

(1919), журналів “Мистецтво” і “Солнце труда”, альманаху “Зорі” (всі 1919–1920).

Виконав проекти грошових знаків та поштових марок УНР, створив графічну серію “Українська абетка” (1917, 1919).

Після переїзду до Києва активно займався творчою, педагогічною і громадською роботою.За період роботи в УАМ (1917–1920) на посаді професора, керівника навчальної майстерні графіки виховав високопрофесійних художників книги, які гідно продовжували започатковану ним справу. У 1919–1920 був ректором.

САГАЙДАЧНИЙ Євген Якович (1886–1961) — живописець, графік, скульптор, художник декоративно-ужиткового мистецтва.

Навчався в Санкт-Петербурзькій Академії мистецтва (1905), у приватних майстернях Я. Ціонглінського і М. Кардовського, училищі барона Щтігліца у Петербурзі. З 1909 учасник художніх виставок. В 1910–1912 відвідав Італію, Грецію, Туреччину. 1911–1918 працював художником театру. У 1917–1920 навчався в Українській академії мистецтв у майстерні М. Бойчука.

На початку творчої діяльності випробовував свої сили у різноманітних видах мистецтва, зближається з різними лівими авангардними об’єднаннями, брав участь у їхніх виставках.

Твори Сагайдачного 1910–1920 рр. відзначаються лаконічно-аскетичною простотою форми, його образи пов’язані з національним українським середовищем, позначені оптимістичним звучанням. Багато уваги приділяв пейзажному жанрові, що відкривав йому широке поле для експериментування. Його приваблює лаконічна логіка кубізму.

Після переїзду в Україну у 1917 захопився роботою над скульптурою, послуговуючись деревом і керамікою — матеріалами, що найбільше відповідали його творчій натурі. У 1930-ті відійшов від формальних позицій авангардизму. Працював також у книжковій графіці та гравюрі. Живучи і працюючи у повоєнний період у Косові, захопився збиранням виробів народних умільців.

Твори: розписи — “Весілля” (1911); картини — “Вуличка в Туреччині”, “Коні” (обидві — 1912), “Жінка біля терниці”, “Провіває зерно”, “Готує їжу”, “Селянська біда”, “Село”, “На Прип’яті”, “Біля криниці” (усі — 1920-ті); скульптура — “Жінка навколішки”, “Робітник з молотом”, “Жінка в плахті”, “Жінка молиться” (усі — 1920-ті); акварелі — “На базарі”(1949), “З Соколівки до Яворова” (1951), “Квіти бараболі” (1952), “Зимовий базар” (1954), “Дорога на Пістинь” (1957), “Околиця Косова” (1960).

В 1920–1922 викладав рисунок і композицію, скульптуру в художньо-промисловій школі ім. М.В.Гоголя в Миргороді, з 1923 — в Київській художньо-індустріальній школі і Межигірському художньо-керамічному технікумі. У 1922–1932 — професор скульптурного факультету КХІ, в організації якого брав участь; з 1932 викладав у навчальних закладах Луганська, Дніпропетровська, Ніжина. В 1946 оселився у Косові.

ТАРАН Андрій Іванович (1886–1967) — живописець.

У 1906 закінчив художнє училище у Пензі. Навчався у Санкт-Петербурзі у Д. Кардовського (1906–1909), закінчив Академію декоративного живопису в Парижі (1909–1912). У 1914 відвідав Італію, де вивчав мозаїку, 1915–1920 керував організованими ним художньо-промисловими майстернями у Пскові; там же 1919 був призначений обласним комісаром підвідділу мистецтва. З 1921 — у Петрограді, завідував Музеєм художньої культури і керував майстернею монументального живопису у Петербурзькій академії мистецтв. З 1918 виступав у пресі зі статтями з питань мистецтва і художньої промисловості. З 1922 — у Києві. До 1927 був членом АРМУ, з 1927— ОСМУ. Наприкінці 30-х років виїхав до Ленінграда, у 1927 — творче відрядження з М. Бойчуком, В. Седляром у Німеччину, Францію, Італію.

У творчій практиці дотримувався орієнтації на новітні течії західноєвропейського мистецтва, з середини 1930-х під впливом вимог соцреалізму змінив свої позиції, адаптуючись до цих вимог. Звертався до індустріальної тематики.

Твори: "На Краматорську", "За чотири роки", "У першій бригаді", "Задиміла домна" (1927), "На Дніпрельстані" (1929), "Гурток винахідників" (1933), "Криворізькі етюди" (1937), "На кар'єрі" (1938).

1922 обраний професором монументального мистецтва КПІ. У КХІ викладав з перервами з 1924 до 1941, у 1935 отримав вчене звання доцента, займався налагодженням підготовки фахівців з монументального мистецтва у цьому реформованому навчальному закладі, у 1937 організував мозаїчну майстерню.

ЧЕРКАСЬКИЙ Абрам Маркович (1886–1968) — живописець.

Народний художник Казахської РСР (1963). Був членом АРМУ.

Навчався у Київському художньому училищі (1901–1909) у О. Мурашка та М. Пимоненка і Петербурзькій академії мистецтв (1909–1917) у загальних класах Я. Ціонглінського і Г. Залемана та у майстернях М. Дубовського і М. Самокиша. У 1918–1923 жив і працював у Вінниці, викладав рисунок і живопис у місцевому училищі і організував власну студію, 1923–1927 — у Києві, 1937–1940 — у Караганді, з 1940 — Алма-Аті.

Творчість Черкаського умовно поділяється на два періоди. Перший пов'язаний з перебуванням його в Києві, другий — у Казахстані. Працюючи у Києві, створив низку творів, що відображають образи українських селян, їхній побут. З-поміж цих творів передусім портрети, серед яких переважають зображення жіночих моделей. У творах казахського періоду з'являються нові образи і мотиви, пов'язані зі специфікою побуту і оточення азіатського краю, впевненішим стає поєднання широкого письма з точністю рисунка.

Твори: "Паровички на обвідному каналі" (1916), "Рум'янцевський сквер" (1917), "Відпочинок. Біля трактора" (1927), "Настя" (1934), "Кол-

госпниця з соняшниками” (1935), “Молдавська колгоспниця Марфа Чеколтан” (1936), “Килимарниці” (1937), “Розповідь про минуле” (1941), “Портрет письменника Мухтара Ауезова” (1943), “Джамбул. Пісня помсти” (1944), “Карагачі — велетні” (1944), “Місячна соната” (1944), “У передгір’ях Ала-Тау” (1953), “Портрет Джамбула” (1955), “На цілинній землі” (1955), “Останній сніг” (1957), “Далина за далиною” (1961), “Рання весна”, “Біля озера” (обидва — 1962).

У КХІ викладав у 1926–1937, з 1935 — професор. У 1940–1960 працював у художньому училищі в Алма-Аті.

120 років від дня народження

ЕРНСТ Федір Людвігович (1891–1942) — історик мистецтва.

Вищу освіту розпочав у Берлінському університеті, де слухав лекції з історії мистецтва. 1918 закінчив Київський університет (історики-філологічний факультет, кафедра історії мистецтва). Там, під керівництвом Г. Павлуцького проводив наукове дослідження української архітектури XVII–XVIII ст.

У 1917–1922 як вчений-експерт Губкомпросу брав участь у проведенні реставрації старовинної цивільної архітектури Києва. 1919 — нагороджений золотою медаллю за дослідження “Київська архітектура XVII–XVIII століть”. Упродовж 1922–1923 займався формуванням мистецьких колекцій Музейного фонду, Лаврського музею культів та Київської картинної галереї (тепер Музей російського мистецтва), Всеукраїнського історичного музею імені Т.Г. Шевченка (1923–1933). Брав активну участь у вивченні й популяризації українського мистецтва і архітектури. Науковий спадок Ернста є вагомим внеском до створення системної історії українського мистецтва.

Мистецтвознавчі праці: “Київська архітектура XVII–XVIII ст.” (1912–1913), “Українське мистецтво XVII–XVIII ст.” (1919), “Стара бурса у Києві”, ”Дерев’яна Златоустівська церква на Старому Києві” (обидві — 1921), “Український портрет XVII–XVIII ст. Виставка українського портрета”, (К., 1925, у співавторстві), “Георгій Нарбут. Посмертна виставка творів” (1926), “Шевченко як маляр на тлі доби” (1927), “Українське малярство XVII–XX ст.: провідник по виставці”. (К., 1929), “Київ. Провідник” (1930).

У КХІ працював 1919 — травень 1925 — завідувач бібліотеки і музею. На викладацькій роботі в КХІ з 1922 по 1933. Професор з 1923. До 1930 був керівником семінару з новітнього українського мистецтва, готував аспірантів при кафедрі мистецтвознавства.

Викладав історію українського мистецтва у Київському художньому технікумі та Археологічному інституті, в Інституті матеріальної культури в Харкові. 1937 — директор Казахської національної художньої галереї.

Репресований двічі — 1933, 1941, розстріляний 1942.

КУЛЬЖЕНКО Поліна Аркадіївна (дівоче — Голубкова; сценічне — Гудалова) (1891–1982) — актриса, мистецтвознавець.

З 1912 — дружина В.С.Кульженко.

У 1913 закінчила Вищу театральну школу Київського товариства мистецтва і літератури, 1920–1924 — на кафедрі мистецтвознавства Київського археологічного інституту (у Ф. Шміта), слухала лекції В. Зуммера, С. Гілярова, Дахновича, Дінцеса. Працювала у Другому міському театрі (1914–1915), київському драматичному театрі "Соловцов" (1915 — 1919). Навчалася в аспірантурі (1926 — 1929), написала дисертацію "Срібна сасанідська чаша в Музеї мистецтва ВУАН", проходила стажування в Музеї мистецтва ВУАН (тепер — Богдана та Варвари Ханенків); 1924–1929 завідувала відділом гравюри в Київській картинній галереї (Музей російського мистецтва (1930–1934), 1940–1943 директор цього Музею. 1940–1941 — старший вчений консультант у Київській картинній галереї. Останнє місце роботи — Костромська картинна галерея (з 1956 — завідувач фондами, викладач з історії мистецтва в художньому училищі при педінституті ім. Некрасова.

Наукові праці: "Виставка тканин": каталог. К., 1927; "Японська кольорова гравюра на дереві на виставці мистецтва далекого Сходу". // Бібліологічні вісті. 1927. — № 4.; "Японська гравюра на виставці мистецтва далекого Сходу": каталог. К., 1928; "Художники Костроми". Ленінград., 1965. Під час перебування у Костромі підготувала кілька каталогів.

Неопубліковані праці: "Пам'ятки середньовічної пластики в Музеї мистецтва ВУАН" (1928), "Портрет донського отамана Даніли Єфремовича в Київському музеї українського мистецтва" (1930), "Портрет лаврського ченця кн. Долгорукова в Київському музеї українського мистецтва (1932), "Збірка мініатюр у Київський картинній галереї" (1932), "Пушкін в образотворчому мистецтві" (1937), "Шевченко як художник" (1937), "Тринадцять" (біографії-характеристики художників, що вийшли 1863 року з Імператорської Академії мистецтв; 1938);

Одночасно з роботою в музеях викладала історію мистецтва та поліграфії виробництва в київській школі поліграфічного виробництва (поліграфшкола ФЗУ), 1925/26 — 1927/28 читала на курсах дошкільної освіти при Окрнаросвіті українознавство.

У КХІ викладала на кафедрі історії мистецтва (1931–1941), спочатку як асистент, з 1935 — на посаді доцента, 1939 затверджена у вченому званні доцента кафедри історії мистецтва. Учні — Г. Меліхов, Т. Яблонська. З 1935 і до початку війни (1941) викладала історію мистецтва на історичному та філологічному факультетах КДУ, у Київському університеті культури. У 1940/41 навчальному році провадила заняття з аспірантами київських музеїв та художнього інституту. Крім того у 1921–1932 роках водила екскурсії по Києву — працювала в Лекційно-екскурсійному бюро Окрполітосвіти, Українському екскурсійному товаристві і з 1930 року — у Київській філії Всеукраїнського товариства пролетарського туризму та екскурсій "Укртуре".

Репресована (1946–1954). Реабілітована 1955.

СЕВЕРА Іван Васильович (1891–1971) — скульптор.

Заслужений діяч мистецтв УРСР (1963).

Навчався у Яворівській різьбярській школі (1904–1907), Львівській художньо-промисловій школі (1910–1914) під керівництвом педагогів В. Белтовського і Я. Нальборчика, Петербурзькій академії мистецтв (1915–1917) у Г. Залемана і О. Беклемішева, Празькій академії мистецтв (1919–1921) у Яна Штурси та Академії мистецтв у Римі (1921–1924) у Е. Феррарі.

З 1924 працював у майстерні Яна Штурси, у 1926 повернувся в Україну.

Сфера творчої діяльності — станкова скульптура. Перевагу віддавав погрудним зображенням та фігурній скульптурі. Тонко відчував пластичну специфіку матеріалу (мармур, бронза, гіпс тонований тощо). Творчість ґрунтувалася на традиціях станкової скульптури старих майстрів, сприйнятих крізь призму сучасності.

Твори: “Хвиля” (1921), “Композитор”, “Філософ” (1924), “Автопортрет” (1925), “Молодий Т. Шевченко” (1928), “Бюст В. Леніна” (1929), “Пацифікація” (1933), “Узбек” (1935), “Коперник” (1938), “Узбецький танець” (1938), “Погруддя Т. Шевченка” (1945), “Іван Франко” (1947), “В. Стефаник” (1949), “Ніл” (1965). Брав участь в художніх виставках з 1920.

Як педагог працював у КХІ (1926–1929), Харківському художньому інституті (1929–1934), Львівському училищі прикладного мистецтва (1944–1947) та Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (з 1947). Професор (1967).

УСАЧОВ Олексій Іванович (1891–1957) — графік.

Навчався у Московському училищі живопису, скульптури і архітектури, яке закінчив 1912 року, ВХУТЕМАСі у В. Фаворського.

Працював у галузі станкової і книжкової графіки. Виконував плакати й екслібриси. У своїй творчості часто звертався до портретів, певну увагу приділяв зображенню побутових сцен, пейзажним мотивам. Перевагу віддавав техніці дереворитy.

Твори: “Автопортрет”, “Вулиці Києва” (обидві 1927), “Домові збори”, “Ущільнення”, оформлення збірки “Руку братам”, путівника “Київ” (за редакцією Ф. Ернста), плакат “350 років українського друкарства”.

У 1925–1930 викладав у КХІ цинкографію та рисунок на поліграфічному факультеті.

110 років від дня народження

ГРАБОВСЬКИЙ Сидір (Ісидор) Якимович (Акимович) (1901–1968) — архітектор.

У 1928 закінчив архітектурний факультет КХІ, у 1935 затверджений у вченому званні доцента архітектурних дисциплін. З 1948 — директор Інституту історії і теорії архітектури Академії архітектури УРСР, з 1951 —

директор Інституту аспірантури Академії архітектури УРСР, член-кореспондент Академії архітектури УРСР.

Проводив значну творчу проектно-архітектурну роботу, брав участь у численних архітектурних конкурсах. Займався історико-архітектурними дослідженнями періоду Давньої Русі та бароко.

У КДХІ викладав з 1924 по 1968 нарисну геометрію. Був деканом архітектурного факультету (з 1950), завідувачем кафедри художньо-педагогічних дисциплін, проректором з навчальної роботи. У 1935 отримав вчене звання професора.

ГРИЦАЙ Микола Олексійович (1901–1968) — архітектор-художник, історик архітектури.

Кандидат архітектури; дисертація: "Київський період творчості В.І. Беретті" (Київ, 1951).

Учасник Великої Вітчизняної війни.

Закінчив Курське реальне училище (1911–1918). 1921 поступив у Київський архітектурний інститут, реорганізований у 1924 в архітектурний факультет КХІ, який закінчив 1929. Учень П. Альошина, О. Вербицького. У 1923–1929 викладав графічні дисципліни у середніх школах Києва. Архітектурну діяльність розпочав 1929 у проектних бюро транспортних організацій, у Державній архітектурно-планувальній майстерні Київської міськради, з 1945 — старший науковий співробітник Академії архітектури УРСР, працював в Інституті теорії та історії архітектури (1945–1968).

Наукові публікації: "Олександр Матвійович Вербицький (1955); "Про вищу архітектурну освіту" (1956); "Архітектура України за часів Російської дворянської імперії: 70-і роки XVIII — перша половина XIX ст." (1957), "Архітектура періоду соціалістичної індустріалізації і колективізації сільського господарства УРСР (1926–1933) (в "Нарисах історії архітектури Української РСР". 1957, 1962); "Архітектура Радянської України за 40 років" (1957), "Будинок Університету ім. Т. Г. Шевченка у Києві (Пам'ятка архітектури XIX ст.)" (1960); "Жовтневий палац культури у Києві" (1960); "Благоустрій ділянки сільської школи" (1965); "Проїзди і пішохідні дороги у нових житлових районах Києва" (1966); "Архітектура України. 1917–1967" (1967, у співавт.); "Історія українського мистецтва", розділ "Архітектура" "Площі малих міст". 1967, Т. 5; "Будинок Держпрому в Харкові" (1968); "Архітектура останньої третини XVIII — першої половини XIX ст. в Україні" / Всеобщая история архитектуры: М., 1969. — Т. 6, співавт. І. Ігнаткін); "Благоустроій ділянки дитячих ясел-садка" (К., 1972, у спавт. з В. Грицаєм).

У 1936–1941 і 1945–1949 викладав на кафедрі архітектурного проектування в КХІ.

ОНАЩЕНКО Василь Мойсейович (1901–дата смерті невідома) — архітектор.

Учасник Великої Вітчизняної війни.

Навчався на робітфаку Гірничого інституту м. Дніпропетровська (1923–1925), у КДХІ (1926–1930), а після реорганізації вузів у 1930–1931, 1947– 1969) — у Київському інженерно-будівельному інституті.

Працював у проектних інститутах Гіпротранс, Діпромісто, в архітектурно-планувальному управлінні м. Києва.

Твори: пам'ятник героям Жовтневої революції (1939, реконструкція 1948), кінотеатр "Київ" (у співавторстві, 1938), житловий будинок Наркомторгу на вул. Енгельса (1938 -1939) — всі в Києві.

У КХІ з 1931 був асистентом, викладачем, з 1935 — на посаді доцента архітектурних дисциплін, у 1938–1941 — декан архітектурного факультету, з 1946 — доцент.

РОКИЦЬКИЙ Микола Андрійович (1901–1944) — живописець.

Був членом АРМУ (1925–1929).

Перші основи художньої освіти здобув у Київській художній школі, після революції займався самоосвітою, працюючи у плакатній майстерні Всеукрізо та Наркомвоєну. У 1920–1927 навчався під керівництвом М.Бойчука в УАМ та КХІ. З 1924 брав участь у республіканських та міжнародних виставках.

Працював у галузі монументального і станкового живопису та рисунка. Мистецький спадок Р. є наслідком того мистецького процесу, що обумовлювався гуртом художників, відомого як школа М. Бойчука.

Серед бойчукістів Р. виділявся тим, що обрав шлях посилення класового змісту своїх творів, декларуючи ідеї пролетарської згуртованості. Створював типізований образ індустріальної доби через теми колективної праці та революційної боротьби. Твори його вирізняються динамічним напруженням, що відчувається в узагальнених лаконічних формах, в експресивному ритмі пружних ліній, композиційній щільності мас. Як художник, котрий досконало знав специфіку монументального живопису, Р. послідовно дотримувався принципів монументалізму і в станковому живопису, цікавився килимарством, створював картони для гобеленів.

Твори: "Портрет" (1918), "Яблуня" (1927), серії "Доменний цех" (1929), "У боротьбі за диктатуру пролетаріату" (1931), "Оборона Луганська" (1932), "Похорон бойового товариша" (1935); монументальні твори — фреска "Зміна" (1927), участь у розписах Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі (1928), картони для гобеленів (1930-ті).

У КХІ викладав рисунок і живопис (1927–1941).

100 років від дня народження

БОЛДИРЄВ Володимир Степанович (1911–1993) — живописець, графік.

Заслужений діяч мистецтв УРСР (1990), член Спілки художників (1939). Учасник бойових дій у Фінській (1939–1940) та Великій Вітчизняній війні (1941–1945).

У 1932–1934 навчався у Харківському, а після реорганізації вищої художньої освіти — у Київському художньому інституті (1934–1939) у Ф. Кричевського, К. Єлеви та С. Григор'єва. Після закінчення інституту викладав у Київській художній середній школі. Перебував на творчій роботі у Спілці художників УРСР (1946) та був художнім редактором видавництва "Мистецтво" (1947).

Працював у галузі станкового та монументально-декоративного живопису, книжкової і станкової графіки і, здебільшого, в рисунку. У його спадку твори на історичну тематику, портрети сучасників, низка поетичних акварельних краєвидів та індустріальних пейзажів, виконаних у техніці рисунка. У творчій практиці був прихильником реалістичного методу. Чимало уваги присвятив художньому втіленню образу Т. Шевченка.

У педагогічній практиці опирався на основи класичної методики академічного навчання.

Твори: картини на військову тематику "Подвиг командира Тамари Стецюри" (1947), "Східна Прусія" (1947), "Розгром німців у Криму" (1947); картини на Шевченківську тематику: "Зустріч труни Т.Г. Шевченка у Києві" (1949), "Похорон Т. Шевченка у Каневі" (1950, Музей Т. Шевченка у Каневі, 1951 — у Музей Т.Шевченка у Палермо, Канада), "Туман" (1950), "Тиша" (1952), "Повінь" (1956), "Будівництво домни" (1957), "Зима в Єсентуках" (1958), "Литовське містечко" (1960), "Нова вулиця" (1961), "Натюрморт" (1962), "Конча-Заспа" (1978), "Листопад" (1980), "У лісі" (1981), "Жінка у шкірянці" (1981); серії фронтових рисунків та індустріальних пейзажів; розписи у вестибюлі павільйону "Українська РСР" на ВДНГ у Москві. Брав участь у художніх виставках з 1930 року.

Роботи зберігаються в музеях України, Росії, США, Європи.

Автор методичної розробки " Малювання ракурсів, кистей рук, складок". Зб. "Українська академія мистецтва". Вип. 2. — 1995.

Роботу в КДХІ розпочав 1948, з 1963 на посаді професора кафедри рисунка. Доцент — з 1952, професор — з 1991.

ГРОШ Сергій Іванович (1911 — 1990) — живописець, художник монументального живопису.

Заслужений діяч мистецтв УРСР (1968), заслужений діяч культури ПНР (1977), член Спілки художників (1947).

У 1934–1941 навчався у КДХІ (закінчив 1947) у Ф. Кричевського, М. Тирси, К. Єлеви. Учасник Великої Вітчизняної війни.

Працював у галузі станкового і монументального живопису, рисунка. Твори різноманітні за жанровою різновидністю, основне місце у них посідають сюжетно-тематичні картини.

Твори: "Нова сталь" (1949), "Т. Шевченко серед членів Кирило-Мефодіївського братства" (1951), "Братня дружба" (1952), "Чайки над хвилями" (1953), "Повідомлення М. Щорса німецьким солдатам про

революцію в Німеччині" (1957), "Олекса Довбуш" (1960), "Верховино, мати рідна" (1963), "Назустріч волі" (1964), "Праця мужніх" (1966–1967), "Прага. 18 січня 1912 р." (1969), "Осінь у Пороніні" (1970), цикли пейзажів Києва (1974–1980), Седнева (1981–1983), "Квіти на синьому тлі" (1986). Брав участь у художніх виставках з 1947.

У КДХІ викладав на кафедрі рисунка 1947–1983, з 1947 по 1950 працював асистентом А.Петрицького в майстерні монументального живопису, з 1972 — професор.

САМОЙЛОВИЧ Віктор Петрович (1911–2000) — архітектор.

Кандидат архітектури (1947), доктор мистецтвознавства (1969).

Упродовж 1934–1940 навчався на архітектурному факультеті Київського інженерно-будівельного інституту, у 1946 році закінчив аспірантуру при ньому.

До 1972 працював у проектних установах Академії архітектури УРСР та Київському зональному науково-дослідному інституті експериментального проектування житлових і громадських споруд. Брав активну участь у проектуванні серій житлових будинків для різних регіонів України. Результати досліджень оприлюднені у його наукових статтях та окремих виданнях.

Фундаментальні знання В. Самойловича у галузі народної архітектурної творчості істотно прислужилися при створенні Музею народної архітектури та побуту України, куди він був призначений головним консультантом. Завдяки його порадам і пошуковій участі до музею зібрано унікальні естетично виразні пам'ятки, у яких з гармонійною досконалістю синтезувалися різноманітні види народного мистецтва.

Наукові видання: індивідуальні — "Жилий будинок колгоспника" (1951, 1953), "Народна творчість в архітектурі сільського житла" (1961), "Українське народне житло. Кінець XIX — початок XX ст." (1972), "Народное архитектурное творчество" (1977), "Народна архітектурна творчість України" (1989), "Народна архітектура України в ілюстраціях" (1999); "Сільське будівництво в Українській РСР" (у співавторстві)" (1960), "Фундаменты, стены, перегородки и перекрытия для малоэтажных жилых домов" (1961), "Українське народне мистецтво. Живопис" (1967), "Дім на вибір" (1971); розділ у "Нарисах історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період" (1957).

Педагогічну роботу розпочав у 1946 році у Київському інженерно-будівельному інституті, де викладав курс архітектурної композиції, періодично за сумісництвом — у КДХІ. У 1971–1985 — на постійній роботі на архітектурному факультеті цього інституту, де читав курси лекцій з народної архітектури. У 1972 році отримав звання професора.

СТЕПАНОВ Микола Миколайович (1911–2002) — архітектор.

Член Спілки архітекторів. Учасник Великої Вітчизняної війни,

Навчався у Київській поліграфшколі (педагогами малювання були О. Рубан і М. Рокицький — учні М. Бойчука), у 1930–1936 — у Київському інженерно-будівельному інституті, де живопис викладав Ф. Кричевський. У складі невеликої групи студентів під керівництвом І. Моргилевського рятував мозаїки та робив обміри та обстеження Михайлівського Золотоверхого собору напередодні його варварського знищення (1934–1935).

У Києві з 1937 працював на посаді автора-архітектора у Діпроцивільбуді, Інституті художньої промисловості Академії архітектури УРСР, начальником проектної майстерні Укрдіпроздраву. Займався проектуванням і будівництвом: штаб Київського військового округу (по вул. Банковій); парк Березовий гай на Куренівці; житловий будинок по вул. Липській, 11; у Могильові-Подільському — адміністративні й житлові споруди.

Займався відбудовою Маріїнського палацу в Києві (1944), розробкою конкурсного проекту відбудови Хрещатика (1944, І премія), реконструкцією Лівадійського палацу (1945).

У 1950–1980 займається проектуванням і будівництвом: у Києві — лікарня у Феофанії (1964), клініка серцевої хірургії (1972), у Вінниці — медичний інститут ім. М.І. Пирогова (1953), у Криму — благоустрій Фороського парку (1953), у Донецьку — туберкульозна лікарня (1954), у Трускавці — водолікарня (1961), у Євпаторії — водолікарня з басейном морської води. Автор низки проектів планування й забудови сіл. До 1968 був головним архітектором інституту ДіпроНДІздрав.

Автор численних публікацій і статей з питань теорії та історії архітектури. Майстер рисунка та акварельного живопису.

З 1961 викладав на архітектурному факультеті КДХІ. З 1963 — доцент, з 1977 — професор, з 1993 — почесний професор. У 1977–1990 очолював майстерню архітектурного проектування. Розробив і читав теоретичний курс "Інтер'єр житлових і громадських будівель", автор фундаментального навчального посібника "Цвет в архитектуре" (1985).

ЧИЧКАН Леонід Ілліч (1911–1977) — живописець.

Заслужений діяч мистецтв України (1969), член Спілки художників (1946), учасник Великої Вітчизняної війни.

У 1933 закінчив Красноградський художній технікум, 1933–1941 навчався у Харківському художньому училищі та художньому інституті у С. Прохорова і М. Козика. Дипломну роботу захистив у КДХІ 1945-го року (майстерня О. Шовкуненка). У 1945–1969 неодноразово обирався в керівні органи Спілки художників УРСР, у 1951–1954 у складі бригади українських художників брав участь у виконанні розписів в українському павільйоні на ВДНГ у Москві.

Працював у галузі станкового живопису. Звертався до різних жанрів — тематичної картини, портрета, пейзажу, натюрморту. Провідне місце у творах посідає карпатська тематика. Сюжети з повсякденного

життя горян, гірські краєвиди, предмети народного побуту становлять її основу.

Твори: “Ми помстимося” (1945), “Сині далі” (1953), “За Пакт Миру” (1954), “Лісоруби”, “Українські сувеніри” (обидві — 1957), “Олекса Довбуш” (1959–1960), серія пейзажів “По шевченківських місцях” (1961), “Полудень” (1964), “Новини” (1967), серія пейзажів “ Закарпаття — рідний край” (1967), “Весна” (1968), “Свято. 1939 рік”, “Туман” (обидві — 1970), “Вечір у Карпатах” (1976). Брав участь у художніх виставках з 1939.

У КДХІ викладав 1952–1977 на кафедрі рисунка. З 1971 — професор.

80 років від дня народження

ВІТКОВСЬКИЙ Лев Іванович (1931–2008) — живописець.

Заслужений діяч мистецтв УРСР (1980), член Національної спілки художників України (1963).

У 1946–1952 навчався у Дніпропетровському художньому училищі (педагоги М. Панін, О. Купо, М. Погребняк), 1952–1958 — у КДХІ (навчально-творча майстерня О. Шовкуненка, педагоги — К. Трохименко, В. Пузирков), у 1958–1959 викладав живопис, рисунок і композицію на старших курсах Дніпропетровського художнього училища.

Автор широкомасштабних сюжетно-тематичних полотен філософсько-образного змісту, психологічно-проникливих портретів, інтимно-камерних пейзажів і натюрмортів.

Твори: “Перші будівельники” (1963), “Мирний ранок” (1963), “Колгоспний ринок” (1965), “Осінь у Буромці” (1968), “Спокій. Портрет родини” (1971), “Хмари над Дніпром” (1973), “Старий Поділ” (1974), “На фермі” (1977), “Взимку” (1978), “Перламутровий день” (1986), “Весна” (1986), “Останній репортаж” (1987), “Портрет доктора біологічних наук І.З. Лівшиця” (1988), “Реквієм Великому Кобзареві” (1989), “Квітне олеандр” (1990), “Нехай душа, як дівчина, зрадіє” (триптих, 1991), “Зрада Христа” (1993), “П’єта” (1995), “Червона калина” (1995), “Літній день у Плютах” (1997), “Околиця Торжка” (1998), “Берези восени” (1998), “Росія. Вишній Волочок” (1998), “Білорусь. Річка Друдь” (1998), “Старий млин” (1998), “Останній промінь” (1998), “Тополя біля дороги” (2000), “Портрет дівчинки” (2000), триптих “Діана” (2000), “Портрет дружини” (2001), “Яблука та горобина” (2001), “Автопортрет” (2001).

З 1957 брав активну участь у всеукраїнських і міжнародних виставках та конкурсах. Дипломант міжнародного пленеру 1998, присвяченого пам’яті В.М. Нєвєрова.

В НАОМА працював з 1959, у 1982 отримав вчене звання професора. Викладав рисунок і живопис. Був деканом живописного, графічного та скульптурного факультетів (1976–1984).

ІВАХНЕНКО Олександр Андрійович (1931–2003) — живописець і графік.

Заслужений діяч мистецтв України (1991), член Національної спілки художників України (1982). Був членом Міжвідомчої ради Національного банку України (1996), головним консультантом з випуску ювілейних і пам'ятних монет України (1996).

Навчався у Львівському інституті прикладного і декоративного мистецтва у І. Севери, Дніпропетровському художньому училищі (1950–1951, 1954–1957) у П. Паніна, Харківському художньому інституті (1960–1966) у С. Бєсєдіна та О.Хмельницького.

У 1957–1960 — ст. методист образотворчого і прикладного мистецтва Полтавського будинку народної творчості, 1966–1967 — художник-монументаліст Харківського художнього комбінату, 1967–1974 — провідний художник ВДНГ УРСР, 1974–1983 — викладач Київського художньо-промислового училища.

Працював у галузі станкового живопису, станкової, книжкової та прикладної графіки, дизайну.

Твори: "Портрет різьбяра В. Гарбуза" (1959), "Ніч над Бахчисараєм" (1975), "В кінці греблі шумлять верби" (1985), "Козак Михайло" (1991), "Українка з Диканьки" (1992), серія "Останнім шляхом Кобзаря" (1991), "Відродження" (серія портретів українських письменників, 1987–1991); ілюстрації до вибраних творів О.Пушкіна (1975), "Кримських сонетів" А. Міцкевича (1976), балад Т. Шевченка (1978), двотомника творів Д. Павличка (1980), М. Коцюбинського.

Виконав перші поштові марки України: "Декларація незалежності України", "500-річчя Запорізького козацтва", "Трипільська культура", "XXV Олімпійські ігри у Барселоні" (усі — 1990–1994); автор перших ювілейних пам'ятних монет та проектів державних відзнак України (Медаль "50 років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945", "Орден князя Ярослава Мудрого" п'яти ступенів). У складі авторського колективу виконав Великий державний герб України (1995–2000), Штандарт Президента України (1996).

Педагогічну діяльність в НАОМА розпочав 1984 як викладач акварельного живопису на графічному факультеті. З 1993 — доцент кафедри живопису та композиції.

70 років від дня народження

СУХЕНКО Віктор Васильович (1941–1998) — скульптор.

Заслужений діяч мистецтв України (1989), лауреат Державної премії ім. Тараса Шевченка (1984), член Спілки художників (1974).

Навчався на скульптурному факультеті КДХІ (1959–1966) у навчально-творчій майстерні М. Лисенка. Був членом експертної Ради Міністерства культури УРСР, членом Державного комітету з присудження Державної премії ім. Т.Г. Шевченка.

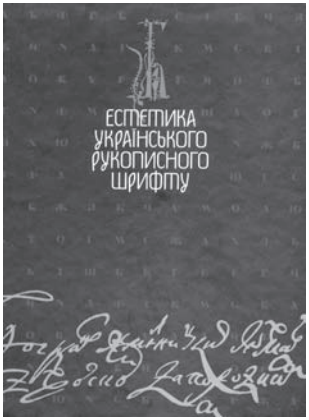
Працював у галузі станкової та монументальної скульптури. Твори Сухенка позначені орієнтацією на гуманістичні традиції пластичного мистецтва, романтичною піднесеністю образів, емоційною манерою ліплення.

Твори: станкова скульптура — “Нескорений” (1966), “Висотник” (1967), “Перемога” (1987), “На панщині” (за мотивами творів Т.Г. Шевченка, 1989), “Маруся Чурай” (1993); пам’ятники — двічі Герою Радянського Союзу С. Ковпаку (м. Путивль, 1971), героям форсування р. Південний Буг (Миколаївська обл., 1975), в урочищі Бабин Яр у Києві (у співавторстві, 1976), академіку Б. Грекову (Миргород, 1979), Т. Шевченку (м. Шевченко, Казахстан, 1982), воїнам-лебединцям, котрі загинули під час Великої Вітчизняної війни (Лебедин, 1985); портрети — Давида Бакрадзе (1972), С. Руднєва (1972), С. Ковпака (1973), комсомольця-партизана Радика Руднєва (1974), академіка М. Лисенка (1974), генерал-майора П. Авдєєнка, олімпійського чемпіона А. Писаренка (1983), В. Ремесла (1984), В. Маяковського (1984), О. Суворова (1987); пам’ятники-бюсти — В.Ремесла (1980), О. Коломійця (1981).

НАОМА працював на скульптурному факультеті (1966–1998) — асистент керівника навчально-творчої майстерні, старший викладач (1966–1974), доцент (1990), професор (1994).

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ

Графічне слово за умов сьогодення



Мітченко В. **Естетика українського рукописного шрифту / За наук. ред. М.І. Яковлєва; Слово про авт. О.К. Федорука. — К.: Грамота, 2007. — 208 с.: іл.**

Книжка заслуженого діяча мистецтв України Віталія Мітченка археографічна у тому сенсі, що і за змістом, і за ілюстративною масою розповідає про те, чого вже майже немає або незабаром зовсім не стане. Але, міркуючи про археологію графічного знання, її смисловий організм зорієнтований на живе книжкове майбутнє. Це, так би мовити, "японська" книжка — про надто тонку матерію ручної праці, графічну витівку, котру здатні зрозуміти й оцінити лише декілька фахівців, оволодіти ж майстерністю каліграфа — взагалі лічені одиниці. Це перша наша книга про спробу робити руками те, що можна руками вже й не робити: здавалося б, слід лише опанувати сучасні комп'ютерні знаряддя (з неосяжною картотекою розмаїтих за накресленням шрифтів) для роботи із зображенням і над книжкою, аби створювати упізнавані поліграфічні твори, що були б означені національними рисами.

Ми потрапили у пост-гутенбергівську добу: час високого або глибокого друку, що впродовж півтисячоліття спонукав художників до розробки графічної книжної форми у складний спосіб — малюнок — кліше — відбиток — відійшов у минуле. Протягом того часу було зроблено все можливе, а з появою комп'ютера традиція себе вичерпала, максимально скоротивши час від рукопису до накладу. Тепер, здається, шрифт (і взагалі процес верстання книжки) може існувати тільки як комп'ютерна матерія, інакше вони лишаються забавкою, щоправда, мистецькою. Це усвідомлюється хоча б за допомогою тверезого твердження, що "безглуздо робити за допомогою складного те, що може бути зробленим за допомогою більш простого", — як зазначав (з іншого приводу) середньовічний схоластик Вільям Оккам. Ми опинилися в часі, коли "бренные способы печатного искусства" (Андрій Бєлий) відходять у минуле, попаски шукаючи нові форми зберегти себе у стані, в якому перебували з до-гутенбергівських

часів, у стані рукописної книжки, повільно перетворюваної на друковану. Втім, сучасний офсетний друк, як і раніше, скиглить про добру книжку, оскільки можливості комп'ютерного верстання і вироблення книжкового організму дозволяють те, чого не можна було собі уявити ще десять-п'ятнадцять років тому. Проте вже тоді про прийдешні технічні зміни наче підозрювали наші визначні художники книги: В. Хоменко, А. Пономаренко у 1960–1970-ті; В. Чебаник, В. Квітка у 1980–1990-ті; В. Юрчишин, В. Мітченко, О. Григір, В. Гурлєв у 1990–2000-ті; але "врукопашну" розробляючи шрифти, а відтак і стилістику книжної форми, спираючись на традиційно бароковий досвід українського писемного слова, і тепер їхні здобутки можна корисливо комп'ютеризувати.

Теоретико-практична студія одного з цих неперевершених майстрів — Віталія Мітченка водночас і цікаве палеографічне дослідження, виконане не істориком, а художником, і навчальний посібник, занадто дотепний, аби бути просто академічним посібником. Його жанр, нині популярний, міжвідомчий — альбом-монографія. Науковою робить "Естетику українського рукописного шрифту" не лише головне завдання автора — "побачити в історичних почерках твори графіки, які можуть бути адаптовані до сучасної естетики", а й алюзія на маловідому монографію В. Малова "Происхождение современного письма: Палеография французских документов конца XV–XVIII в." (1975): історико-графічний аналіз так званого гуманістичного курсиву (повсякденного і урочистого) — українського чиновного скоропису XVI–XVII ст., факсиміле козацької старшини тощо. Навчальною її робить алюзія на знамениту книгу Л. Проненка "Каллиграфия для всех" (1990): мовляв, дивись, як добрі люди роблять, і роби по-своєму, краще й оригінальніше.

Напевно, презентоване видання — єдине графіко-орієнтоване дослідження української каліграфії та її становлення, і в цьому сенсі добре, що наша графічна культура змогла дорости до наукової та навчальної саморефлексії. Появу праці В. Мітченка спричинив його п'ятнадцятирічний досвід викладання в НАОМА ексклюзивного курсу історії та теорії українського рукописного шрифту.

Вихованець Московського поліграфічного інституту, учень Волі Ляхова та Андрія Гончарова, В. Мітченко відомий розробкою ошатних книжкових організмів — од "Віршів" Ф. Тютчева 1970-х до проекту Державного герба, ілюстрацій до "Вія" та творів Петра Могили 2000-х. Його праця наче закриває стрій класичних (переважно французьких) підручників з каліграфії XVI–XVIII ст. — Палатіно, Леганьєра, Матро, Барбедора, Але де Больє, — але ж відкриває і новий обрій: у чотирьох розділах монографії викладено усе необхідне, аби пізнавати закономірності ошатного письма і вчитися, якщо є бажання, добре писати графікою.

Розділи "Теорія шрифту", "Історія рукописного шрифту в Україні", "Рукописний шрифт в Україні XX століття", "Творча лабораторія" — класична, міцна побудова. Віталію Степановичу вдалося "вибудувати візуальний ряд знаків і рукописних шрифтів, використовуваних на те-

ренах України, в історичній перспективі та прокоментувати їх з позицій сучасного художника-книжника, який багато працює з рукописними шрифтами" (с. 6). Автор досліджує почерки переважно барокової доби. Ці почерки розрізняються на звичайні й парадні. Добре виписані звичайні почерки рідко коли вдається розглядати з естетичного боку: немає сенсу. Сьогодні пішли у минуле перо і перова ручка з чорнилом (вони стали радше забаганкою снобів), і якщо люди пишуть від руки — пишуть казна-чим, що під руку попаде, не звертаючи уваги ані на почерк, ані на папір, ані на засіб для письма. Письмо від руки стало елітарною, майже аристократичною справою (особливо серед молоді), хоча зрозуміло, що письмове приладдя і добре виписаний почерк — стиль людини. Цей стиль у минулих століттях і цікавить автора: він намагається узяти з нього найхарактерніше, те, що було схожим у багатьох письменних людей.

В. Мітченко анотовано показує різновиди прописів, у яких окремі зразки письма розташовані в певному порядку, наприклад у порядку ієрархії шрифтів: від святкових до вільних. І завдяки цьому ми отримуємо справжню каліграфічну гаму, маємо можливість зрозуміти: як той, хто пише, змінював основні характеристики письма, форми літер і т. п. залежно від місця даного зразка у цій гамі. Звісно, ідеальним втіленням звичайного письма був би той почерк, який точно відтворював загальновизнані конструкції усіх прийнятих графічних форм, не додаючи до них анічого розрахованого навмисно на декоративний ефект, але й не спотворюючи їх через зайву поспішливість або індивідуальні риси. Тоді акт української каліграфії можна розглядати, як переривчастий еллінський бустрофедон, як римську антикву, як ромейський мінускул — монолітним і створеним назавжди.

Автор рецензованої книги має рацію, коли намагається сполучити технічну сторону ручного письма як важливого, але архаїчного (немов нарисна геометрія у комп'ютерну добу) методу створення художньої форми напису з комп'ютерною технікою, у якій сканер є найпершим колегою сучасного каліграфа. Тому його студія — не тільки про рукописний шрифт, а й про такий, що адаптований до сучасної поліграфії: зрозуміло, для того, аби щось потрапило у комп'ютерні нетрі, воно має бути зробленим вручну. Шрифти, адаптовані для набору, та шрифтові композиції В. Хоменка, А. Пономаренка, В. Юрчишина, П. Чобітька, О. Міхнушова, О. Петренка-Заневського, В. Мітченка, особливо В. Чебаника, студентські роботи, презентовані в останніх розділах "Естетики українського рукописного шрифту", — наче тигль, в якому рукописні твори зазнають переплавлення на поліграфічні. Та й самий акт їхньої публікації — вже не рукопис, а друк.

Робота каліграфа специфічна — це робота з тим самим словом, яке несе смислове, змістове навантаження. Художник книги має відчувати його графічну пластику, яка дозволяє будувати на ній пластичну ж форму майбутнього художнього образу. Не секрет, що це комизна сфера комизного мистецтва: ніколи не знаєш точно, куди виведе дукт лінію руки з

пером або пензлем (дукт — напрям руху руки при письмі). Але художник не пише слово на папері (адже не письменник), він його пестує, вимальовує, карбує в простір сторінки, перетворюючи морфему і графему на вишуканий рисунок.

Книжкове мистецтво — не лише мистецтво тексту, а й ужиткове мистецтво, створюване у художньому скрипторії, себто призначене для людського вжитку і не в останню чергу для тактильності й розглядання. Звідси книга не лише сховище тексту, а й художня пам'ятка, створення якої передбачає вирішення естетичного завдання. До того ж, не слід забувати, що у програмах середньовічної освіти існувала дисципліна — оксиграфія (тахіграфія) — майстерність скороченого письма під диктовку, важлива для майбутніх чиновників. Бомбікінові, тобто писані на папері, учнівські вправи у грецькому письмі збереглися і, створені з іншою, прагматичною, метою, є пам'ятками тієї ж каліграфії. Про це також розповідає книжка В. Мітченка. На пропедевтичну мету автора вказує застосований оригінальний прийом подвійної пагінації сторінок в "Естетиці українського рукописного шрифту" — арабськими цифрами та буквеними кириличними позначками, вживаними до XVIII ст.: за бажанням разом із методами графічної роботи можна вивчити й давній лік.

Тут хотілося б посперечатися з автором стосовно його цікавої формули роботи зі шрифтом: "літера = конструкція + образ; слово = конструкція + образ; фраза = конструкція + образ" (с. 13). У цій формулі немає поняття про форму, яку створює художник за допомогою конструкції, спрямованої на появу образу у свідомості глядача (читача). Адже художник здатний породити лише форму, яка потім у кожного по-своєму перетворюється на образ. Як у графемі слова маємо справу зі смисловим начерком, а вже потім зі смислом, так у художності шрифту маємо справу з формою, закріпленою за допомогою начерку, і вже з неї кожен вирощує, немов квітку, свій образ.

Насамкінець вкажу на помилку: на с. 27 замість Елли Соломонік, авторки дослідження про сарматські знаки Північного Причорномор'я (1959), двічі вказаний Е. Соломонін.

За правилами Студійського скрипторія (друга половина XI ст.) у Константинополі, писання або переписування книг вважалося подібним до молитви, уподібнювалося бійці із дияволом за допомогою чорнила із дубових горішків або вишневого ґлею. Майстер, працюючи, смиренно слідує християнському вислову, що його можна зустріти наприкінці переписаних книг XII ст.: "Рука, що писала, згине у могилі, написане залишиться надовго". Студія Віталія Мітченка — до певної міри філігрань, майстрова марка на його діяльності каліграфа і вихователя: з'явившись, вже не може лишитися поза увагою усіх, хто впевнений, що графічна майстерність книгороба іноді буває важливішою за текст, який вона сповиває у мистецький спосіб.

Андрій Пучков,
кандидат архітектури

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Хасан Амінов — почесний професор НАОМА

Цього року звання почесного професора Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури було присвоєно ректорові Національного інституту мистецтв і дизайну ім. Камолідціна Бехзада — Хасану Рашидовичу Амінову. Відзнаку він отримав під час свого офіційного візиту до НАОМА, в рамках якого було підписано низку раніше підготовлених документів, що стосуються співпраці між провідними навчальними закладами в галузі образотворчого мистецтва України та Узбекистану — НАОМА та НІМД ім. Камолідціна Бехзада.

Договір покликаний сприяти розвиткові партнерських стосунків між вишами, налагодженню контактів на рівні обміну педагогічними кадрами, а в подальшій перспективі — студентами. Велике зацікавлення членів узбецької делегації викликала також можливість обміну науково-методичними напрацюваннями в академічній художній освіті. У зв'язку з тим, що в останні двадцять років не розвивалися контакти між мистецькими навчальними закладами України та Узбекистану, згадані домовленості стали значним кроком до плідної співпраці і розбудови взаємовигідних стосунків у культурній і навчальній сферах.

Хасан Амінов та Андрій Чебикін під час підписання двосторонньої угоди міжнавчальними закладами. Київ. *2011*

Зазначимо, що історія українсько-узбецьких культурних зв'язків тісно пов'язана з академічною художньою освітою. Так, у роки Другої світової війни Київський художній інститут був евакуйований до Самарканда. Узбецька земля гостинно прийняла в ті важкі роки українських художників. Самарканд зі своєю давньою історією відображений у творах, виконаних українськими художниками-педагогами та студентами. У роботах викладачів інституту К. Єлеви, В. Касіяна,

Л. Крамаренка, О. Сиротенка, І. Штільмана, створених в евакуації, відображено знамениті історичні пам'ятки та міські краєвиди Самарканда, сцени екзотичного східного побуту.

Графічна серія К. Єлеви "Самарканд" (1941–1943) увійшла до золотого фонду вітчизняного образотворчого мистецтва. Тож символічно, що ректор НАОМА Андрій Чебикін передав у дарунок узбецькій стороні копії цих визначних творів українського художника.

Хасан Амінов народився 1962 року. В 1988 році закінчив Ташкентський театрально-художній інститут за фахом художник кіно і телебачення. З 1990 року працював на педагогічній роботі в Республіканському художньому коледжі, де успішно поєднував педагогічну діяльність із обов'язками заступника директора коледжу з духовно-просвітницької роботи. У 2005–2010 рр. обіймав посаду директора коледжу.

2010 року Х. Амінов був призначений ректором Національного інституту мистецтв і дизайну ім. Камоліддіна Бехзада. Про здібності та авторитет Амінова свідчить і той факт, що нині він — наймолодший серед ректорів вищих навчальних закладів Узбекистану. За короткий термін Х. Амінов устиг провести заходи щодо вдосконалення навчальної, наукової, творчої роботи в інституті. Під його керівництвом успішно реалізуються плани з розробки державних освітніх стандартів і навчальних програм з основних профілюючих дисциплін кафедр інституту, активно ведеться робота щодо грантів, оновлення підручників, навчально-методичних посібників, публікації каталогів творчих робіт студентів і викладачів інституту.

Ректор активно сприяє встановленню міжнародних зв'язків із зарубіжними профільними вищими навчальними закладами. Так, завдяки активності Х. Амінова було підписано угоди про співпрацю з мистецькими вишами таких країн, як Єгипет (Хелуанський університет), Росія (Московський державний художньо-промисловий університет, Санкт-Петербурзький державний академічний інститут живопису, архітектури і скульптури ім. І.Ю. Рєпіна), Німеччина (Дортмундський університет) та ін. За участю Х. Амінова в рамках різних республіканських і міжнародних фестивалів мистецтв та науково-практичних конференцій, таких, як "Тиждень образотворчого мистецтва", "Великий Шовковий шлях — подорож мирним шляхом", "Ташкентський Бієнале", "Майстер, наставник — учень", "Історико-культурна спадщина: теорія і практика", а також урочистих заходів, присвячених Дню Незалежності Республіки, святкування Навруза (Дня весняного рівнодення), організовуються художні виставки, конкурси, фестивалі, вернісажі, майстер-класи провідних викладачів інституту за участю студентів.

Упродовж понад двох десятиліть Х. Амінов успішно поєднує свою педагогічну роботу з організаційною діяльністю. Молоді художники, вихованці Х. Амінова, сьогодні, продовжуючи традиції свого наставника, беруть активну участь у культурно-просвітницькій діяльності, є учасниками та дипломантами вітчизняних і міжнародних художніх ви-

ставок, конкурсів, зокрема таких, як "Ташкентський Бієнале", фестиваль мистецтв в Індії "Шанкар", конкурс плакатів у Словаччині, Олімпіада з дизайну в Москві.

За внесок у підготовку і виховання молодого покоління художників, висококваліфікованих фахівців у галузі культури і мистецтва Хасану Амінову 2003 року Указом Президента Республіки Узбекистан було присвоєно почесне звання "Заслужений наставник молоді Республіки Узбекистану". Організаційні здібності Х. Амінова, його великий досвід педагогічної роботи, такі особисті якості, як доброзичливість, культура спілкування, компетентність і високий професіоналізм здобули йому повагу колективу інституту та широкої мистецької громадськості.

Остап Ковальчук,
кандидат мистецтвознавства

Випускники НАОМА 2011 року

У 2011 році Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури випустила 358 молодих фахівців. Нижче подаються прізвища випускників і теми їхніх дипломних робіт на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня.

Живопис

Майстерня станкового живопису

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Андріанова Е.О. — 1. "Благовіщення". 2. Теоретична робота "Колір та колорит в живопису"; ***Єршов К.В.*** — 1. "Венеціанський карнавал". 2. Теоретична робота "Реалізм та його історичні трансформації"; ***Піскунов Є.О.*** — 1. "Душа землі". 2. Теоретична робота "Історія теорії кольору у колірних моделях" (керівник — професор М.Є. ГУЙДА); ***Вострих І.В.*** — 1. "Бабин яр". 2. Теоретична робота "Сприйняття мистецтва та його вплив на людину та суспільство в цілому"; ***Михайлов В.В.*** — "Любич. Протистояння". 2.Теоретична робота "Теорія художньої виразності" (керівник — професор Ф.М. ГУМЕНЮК); ***Іващенко Р.М.*** — 1. "Водохреща". 2. Теоретична робота "Композиція у реалістичному живопису"; ***Свіжак О.І.*** — 1. "Відлуння літ минулих; 2. Теоретична робота "Формування та етапи розвитку школи Бойчука"; ***Скрипіцин С.О.*** — 1. "Микитинська січ". 2. Теоретична робота "Життя і творчість Миколи Бурачека"; ***Соловйов А.В.*** — 1. "Люди Аральського моря". 2. Теоретична робота "Природа творчості" (керівник — професор В.І. ГУРІН); ***Кулінченко Н.В.*** — 1. "Гуцульське весілля". 2. Теоретична робота "Образ народного героя Олекси Довбуша"; **Цуй Бінпен** (КНР) — 1. "Надія". 2. Теоретична робота "Естетичні особливості творчості Сальватора Далі"; ***Сяо Юй*** (КНР) —

1. “Весна”. 2. Теоретична робота “Етапи розвитку європейського пейзажного живопису” (керівник — професор В.І. ЗАБАШТА).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Кучура. М.А. — “Моісей” (Митрополит Андрій Шептицький); ***Черняв-ський А.В. —*** “Тиша” (керівник — проф. М.Є. ГУЙДА); ***Берковський Д.Ю.*** — “Місто”; ***Грищенко Р.І.*** — “Весілля на Гуцульщині”; ***Дуда О.В.–*** “Материнство”; ***Стратюк В.М.*** — “Героям Крут” (керівник — професор Ф.М. ГУМЕНЮК); ***Найдьонова М.В.*** — “Купальщиці”; ***Христофорова О.Л.*** — “Над містом”; ***Черниш-Андрушенко Ю.М.*** — “Світ на долоні” (керівник — професор В.І. ГУРІН); ***Маркович О.О.*** — “Ранок”; ***Яковенко А.С.*** — “Великдень” (керівник — професор В.І.ЗАБАШТА)

Майстерня монументального живопису

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Литвиненко О.С. — 1. “Людина”. Вітраж. 2. Теоретична робота “Монументальні майстерні Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (друга половина XX — початок XXI ст.)”; ***Лю Янфань*** (КНР) — 1. “Свято” 2. Теоретична робота “Китайські фрески Дуньхуана”; ***Чжан Юаньюань*** (КНР) — 1. “Пори року”. 2. Теоретична робота “Мозаїки Равенни”; (керівник — професор О.В. КОЖЕКОВ).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержала:

Гринь К.О. — “Омана матеріального світу”; ***Тоневицький О.В.*** — “Антропологія. Сонце”; ***Цибочкіна В.А.*** — “Народження цивілізацій” (керівник — професор О.В. КОЖЕКОВ).

Майстерня монументального живопису і храмової культури:

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Ступак О.В. — 1. “Моління про чашу”. 2. Теоретична робота “Колір і образ”; ***Хоменко О.В.*** — 1. “Пам’ять буття”. 2. Теоретична робота “Метафізика площини” (керівник — професор М.А. СТОРОЖЕНКО).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Глобін Е.В. — “Південна ніч. Узбережжя”; ***Івко П.І.*** — “Царські врата” Євангелісти: Марк, Лука, Матвій, Іоан Богослов. Мамай; ***Найда Н.В.*** — “Спогади”; ***Романюк А.А.*** — “Хрисиянські мученики” (керівник — професор М.А. СТОРОЖЕНКО).

Сценографія та екранні мистецтва:

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Заулична Ю.Я. — 1. Проект сценографії до вистави за п’єсою Антоніно Буеро Вальєхо “Сон розуму”. 2. Теоретична робота “Перетворення образу часу і простору”; ***Карсім О.М.*** — 1. Проект сценографії до вистави за мотивами повісті М. Гоголя “Портрет”. 2. Теоретична робота “Пошуки нового театру у XX ст.: концепції та особливості”; ***Триколенко С. Т.*** — 1. Проект сценографії до вистави У. Шекспіра “Ромео і Джульєтта”. 2. Теоретична робота “Процес формотворення сценічного абстрактного середовища в практиці сучасних київських театрів” (керівник — доцент А.Г. КИРИЧЕНКО)

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Поліщук Б.А.– Проект сценографії до балетної вистави на музику І. Стравінського "Синій бог"; ***Проненко А.В.*** — Проект сценографії до вистави за оперою К.Монтеверді "Коронація Поппеї"; ***Тетерін О.О.*** — Проект сценографії до вистави за трагедією Євріпіда "Іпполіт"; ***Фокін С.М.*** — Проект сценографії до вистави за п'єсою М.Гоголя "Гравці"; ***Шкуренко Т. Г.*** — Проект кіноверсії за мотивами повісті А.Чехова "Людина у футлярі" (керівник — доцент А.Г. КИРИЧЕНКО); ***Маркуш-Дядюша Д.В.*** — Проект анімації до фільму за романом М.Сервантеса "Дон Кіхот" (керівник — ст. викладач Р.С. АДАМОВИЧ); ***Александрович І.Л.*** — Проект сценографії до балету Л.Деліба "Коппелія"; ***Вахнік К.О.*** — Проект сценографії до вистави за романом Ричаода Неша "Продавець дощу"; ***Голинський О.В.*** — Проект сценографії до вистави за романом Г.Г. Маркеса "Сто років самотності"; ***Головач О.О.*** — Проект сценографії до вистави за романом Володимира Лиса "Століття Якова"; ***Каменєва Л.Ю.*** — Проект сценографії до балету І. Стравінського "Весна священна"; ***Мельник Д.С.*** — Проект сценографії до вистави за драмою-феєрією Л.Українки "Лісова пісня"; ***Павленко Д.Д.*** — Проект сценографії до вистави за п'єсою Бернарда Шоу "Будинки вдівця"; ***Пасічник М.С.*** — Проект сценографії до хоку Мацуо Басьо; ***Тимофієв О.Л.*** — Проект кіносценогафії до фільму за оповіданням Федеріко Багбедера "I NcezzOr"; ***Юрасова О.Є.*** — Проект анімації до фільму "Небо" за власним сценарієм" (керівник — доцент О.О. БУРЛІН)

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:

Андрієвська-Чумак А.В. — 1. Ікона "Богоматір Братська", кін. XVIII ст. Національний художній музей України. 2. Портрет невідомого в латах. XVIII ст. Національний художній музей України. 3. Копія. Портрет невідомого в латах. Національний художній музей України. 4. Теоретична робота "Сучасний український живопис в авторській техніці. Проблема збереження та реставрації"; ***Анісімова Т.О.*** — 1. Двобічна ікона "Свята Анна, Св. Димітрій", XIX ст. Національний художній музей України. 2. Ікона "Воскресіння Христове", XVIII ст. Національний художній музей України. 3. Копія. Н.а. Жіночий портрет. XIX ст. Фонди НАОМА. 4. Теоретична робота "Проблеми реставрації творів станкового олійного живопису, ушкодженого опіками"; ***Бадянов Ю.М.*** — 1. Н.а. Портрет царя Олексія Михайловича. XVIII ст. Кіровоградський обл. художній музей. 2. Ікона "Образ Святого апостола Іоанна Богослова". XIX ст. (Росія). Кіровоградський обл. художній музей. 3. Копія. — Н. а. Жіночий портрет. (Копія з Ван Дейка. XIX ст.). 4. Теоретична робота "Проблема розкриття

темперного живопису від багатошарових різночасових записів на прикладі реставрації ікони "Богоматір Елеуса" з зібрання Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника; ***Богданова І.В.*** — 1. Ікона "Христос Вседержитель" XIX ст. Національний художній музей України. 2. Ікона "Архангел Гавриїл" XIX ст.. Національний художній музей України. 3. Копія. "Христос Вседержитель". XIX ст. 4. Теоретична робота "Проблеми дослідження та реставрації російської імітаційної ікони XIX ст. на прикладі ікони "Христос Вседержитель" з колекції Національного художнього музею України"; ***Левчик І.І.*** — 1. Ікона "Деісус". XIX ст.?.. Національний художній музей України; 2. "Пелікан". XVIII ст. Національний художній музей України. 3. Копія. Н.а. "Алегорія" (італ. школа. XVII ст. Копія XIX ст. Фонди НАОМА. 4. Теоретична робота "Дослідження та реставрація символічного зображення "Пелікан" з колекції. Національного художнього музею України"; ***Франко Г.О.*** — 1. Ікона "Св. Йоаким", кінець XVII ст. Національний художній музей України. 2. Ікона "Страшний суд". XIX ст.. Національний художній музей України. 3. Копія. Портрет невідомої молодої жінки. XIX ст. Національний художній музей України. 4. Теоретична робота "Дослідження та реставрація ікони XVII ст. "Святий Йоаким" (парної до ікони "Св. Анна") зі збірки. Національного художнього музею України. Проблема усунення наслідків реставраційних втручань" (керівники з реставрації живопису — доцент Т.Р. ТИМЧЕНКО, ст. викл. — В.В. ЛЮШ).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Денисюк С.А. — 1. Ікона "Покладення до гробу". XVIII ст. Національний художній музей України. 2. Ікона "Всіх скорботних радість" 1834 р. Національний художній музей України. 3. Копія. Ікона "Великомучениця Варвара". Поч. XIX ст.; ***Сердюк О.В.*** — 1. Ікона "Христос і душі, що каються" XVII ст. Національний художній музей України. 2. Ікона. "Стрітення" XVIII ст. Національний художній музей України. 3. Копія. Н.а. "Апостол Петро" Фонди НАОМА (керівники — доцент Т.О. ТИМЧЕНКО, ст. викл. — В.В. ЛЮШ).

Майстерня реставрації скульптури і творів декоративно-ужиткового мистецтва з металу, глини, дерева, тканини, шкіри

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержав:

Іньков А.Л. — 1. Скульптурна композиція "Партизани". 1947. НАОМА. 2. Шабля іранського типу. XVII ст. Персія. Національний музей історії України. 3. Амфора. VI ст. до н. е. Національний музей історії України. 4. Копія бронзового "Дракона" з колекції Миколаївського художнього музею ім. В.В. Верещагіна. 5. Теоретична робота "Дослідження, реставрація та атрибуція бронзової скульптури "Дракон" з колекції Миколаївського художнього музею ім. В.В. Верещагіна". ***Савко Л.С.*** — 1. Біконічний червоноглиняний горщик з розписним орнаментом. I пол.. IV тис. до н. е. Трипільська культура. 2. Хрест "Розп'яття з серафимами". XIX ст. Російська імперія Національний музей історії України; Хрест "Розп'яття". XIX ст. Російська імперія. Національний музей історії України; Хрест

"Розп'яття". XIX ст. Російська імперія. Національний музей історії України; 3. Копія металевого хреста "Розп'яття". XIX ст. Російська імперія. Національний музей історії України 4. Теоретична робота " Казакін" з колекції Національного музею історії України (дослідження, реставрація та атрибуція) (керівник — професор кафедри О.І. МІНЖУЛІН).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Потіп М.Ф. — 1. Скриня мальована. XIX ст.. Національний музей історії України. 2. Кілик чорнолаковий. IУ І У. до н.е. Національний музей історії України. 3. Копія. "Фрагмент скрині мальованої: два колеса, дві осі, одна декоративна різьблена дошка". XIX ст. Національний музей історії України (керівник — професор кафедри О.І. МІНЖУЛІН).

Графіка

Майстерня вільної графіки. Випускники майстерень виконали серії графічних робіт.

Овітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Денисенко Ю.С. — 1. "Притча про хліб". 2. Теоретична робота "Використання мішаних технік в сучасному офорті" (керівник — професор М.І. КОМПАНЕЦЬ); ***Козуб В,В.*** — 1. "У пошуках райських садів". 2. Теоретична робота "Особливості формування закарпатської школи живопису"; ***Кравець М.М.*** — 1. "Подорож. У пошуках істини". 2. Теоретична робота "Розвиток барокового іконостасу XVIII сторіччя з графічним зображенням"; ***Поліщук М.П.*** — 1. "Садівник". Поліптих. 2. Теоретична робота "Творчі аспекти та особливості техніки пастель"; ***ЦуприкА.Ю.*** — 1. "Все іде, все минає". 2. Теоретична робота "Мистецтво витинанки в Україні кінця XIX — поч. XX ст."; ***Чорний В.А.*** — 1. "Танок життя". 2. Теоретична робота "Дослідження вживання знаку в мистецтві з найдавніших часів до сьогодення. Інтерпретація старих знаків і використання нових в сучасному мистецтві" (керівник — професор А.В. ЧЕБИКІН).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Бланк О.О. — "Відлуння модерну"; ***Горбатенко О.П***. — "Рівновага чоловічого і жіночого"; ***Івахненко В.К.*** –– "Кукловод і маріонетки" Триптих; ***Тропнікова К.О.*** — "Ера повітроплавання" Поліптих (керівник — професор М.І. КОМПАНЕЦЬ); ***Задніпряна І.С.*** — "Чотири сезони"; ***Костишина І.О.*** — Серія "Ліс"; ***Михайлов Я.П.*** — "Сторінками пам'яті"; ***Юн Х.Г.*** — "Наші предки" (керівник — професор А.В. ЧЕБИКІН).

Майстерня книжкової графіки. Випускники майстерні виконали оформлення та ілюстрації до літературних творів.

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Рейда К.М. — 1. Ілюстрації до української народної казки "Сім братів гайворонів та їх сестри" 2. Теоретична робота "Художні образи та знаки в українській народній казці"; ***Твєрітіна Ю.Є.*** — 1. Ілюстрації до української народної казки "Кобиляча голова". 2. Теоретична робота "Сучасна ілюстрація в техніці офорту в Україні та світі" (керівник — професор Г.І. ГАЛИНСЬКА).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Бобкова А.В. — Ілюстрації до української народної казки “Церцерушка”; ***Селянко Л.С.*** — Ілюстрації до твору Чемериса “Ольвія”; ***Семенюк Н.М.*** — “Ілюстрації до твору Н. Шевченко “Містичний вальс” (керівник — професор Г.І. ГАЛИНСЬКА).

Майстерня графічного дизайну

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Баран С.П.– 1.Видання “Книжка про книжку” (керівник — ст. викладач О.В. ПЕТРЕНКО-ЗАНЕВСЬКИЙ 2. Теоретична робота “Види друку” (керівник — професор В.К.ШОСТЯ); ***Бодрова О.А.*** — 1. Рекламний календар для гіпермаркету “Всесвіт”. 2. Теоретична робота “Проектування періодичного видання в майстерні графічного дизайну”; ***Лу Юе*** (КНР) — 1. Серія плакатів для Пекінської опери. 2. Теоретична робота “Національні традиції в китайському плакаті”; ***Нефедова Н.В.*** — 1. Рекламний календар для Словолитні “Актуальний набір”. 2. Теоретична робота “Проектування акцидентного шрифту в майстерні В.К. Шості”; ***П’ятак А.Ю.*** — 1. Серія рекламних плакатів для зооцентру “Хвостате щастя”. 2. Теоретична робота “Пакування з картону. Образні характеристики упаковки”; ***Чень Цзецжоу*** (КНР) — 1. Серія плакатів “Китай святкує”. 2. Теоретична робота “Душа Сходу, стиль Заходу. Сучасність і традиція у творчості китайського графічного дизайнера Чен Юйцзянь” (керівник — професор В.К. ШОСТЯ);

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Гутченко М.В. — Серія рекламних плакатів і елементи фірмового стилю для магазину традиційних українських гостинців “Пундики”; ***Коваль А.І.*** — Елементи фірмового стилю і серія рекламних плакатів для пекарні “Пан хліб”; ***Марценківський К.О.*** — Серія рекламних плакатів для Державного центру зайнятості “На охочого — робота знайдеться”; ***Сурело Я.М.*** — Серія плакатів для соціального центру допомоги дітям “Богом дані”; ***Фітаєва Е.Р.*** — Елементи фірмового стилю і серія плакатів для міжнародного кримсько-татарського фестивалю “Золота колиска”; ***Янцо І.О.*** — Елементи фірмового стилю і серія рекламних плакатів для фестивалю “Червене вино” (керівник — професор В.К. ШОСТЯ). ***Антонов Ю.Г.*** — Каталог альбому “Всеукраїнський фестиваль каліграфії та типографії “Рутенія” 2009 — 2010 р.р.”; ***Степаненко Д.А.*** — Видання “Друкарська справа”; ***Шиленко І.В.*** — Видання “Традиційнеукраїнське весілля” (керівник — ст. викладач О.В. ПЕТРЕНКО-ЗАНЕВСЬКИЙ).

Скульптура

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Акіменков Д.Г. — 1.“Прометей-11”. 2.Теоретична робота “Імпресіонізм у скульптурі”; ***Білей В.В.*** — 1.“Засновникам Закарпатської школи” (проект меморіальної дошки. 2. Теоретична робота “Життя і творчість скульптора Клокова В.М.” (керівник — професор В.А. ЧЕПЕЛИК); ***Григор’єва Є.П.*** — 1. Серія станкових творів для музею Т.Г.Шевченка у м. Каневі: “Тополя”, “Сокіл”, “Кобзар”, “Марія”, “Неофіти”, “Сім’я вільна, нова”. 2. Тео-

ретична робота “Сакральна скульптура ХУІІ — ХУІІІ ст.ст. Західної Європи, України й Росії” (керівник — професор В.В. ШВЕЦОВ).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Зайченко С.І. — “Троє святителів”; ***Мельничук І.П.*** — “Хресна хода”. Пам’яті загиблих і репресованих у Рівненській обл.; ***Хівренко О.О.*** — “Аркадій Казка” (керівник — професор В.А.ЧЕПЕЛИК); ***Абрамов Р.О.*** — “Бриз”; ***Галинський С.В.*** — “...Що нам потрібно, — це любов...”; ***Куприн Р.О.*** — “Присвячується заснуванню м. Фастів” (керівник — професор В.В. ШВЕЦОВ).

Архітектура

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Качківська Т.О. — 1. Медіа центр по вул. Інститутській в Києві. 2. Теоретична робота “Вплив медіа технологій на формування архітектора”; ***Лавро Ю.К.*** — 1.Центр водних видів спорту в структурі олімпійського парку у Києві. 2. Теоретична робота “Функціонально-планувальна організація простору олімпійського парку”; ***П’ятигорська Д.Д.*** — 1. Житловий комплекс кампусу Національного Університету ім. І. Огієнка у м. Кам’янець-Подільський. 2. Теоретична робота “Особливості формування архітектурно-планувальної структури кампусів”; ***Стасько М.С.*** (Російська Федерація)– 1. Житловий квартал у с. Ходосівка Київської обл. 2. Теоретична робота “Архітектурно-конструктивні особливості формування мобільного житлового середовища ”; ***Ценцеус В.Л.*** — 1.Центр циркового мистецтва. 2. Теоретична робота “Архітектурно-планувальні особливості циркових споруд” (керівник — професор Д.І. АНТОНЮК); ***Марковський А.І.*** — 1. Музей транспорту у Києві. 2. Теоретична робота “Архітектурно-просторова організація музеїв з інтерактивною функцією”; ***Мірошниченко О.В.*** — 1. Культурно-розважальний центр у м. Дніпропетровську. 2. Теоретична робота “Особливості архітектурно-планувальної організації сучасних міських парків” (керівник — професор А.М. ДАВИДОВ); ***Ярош Г.І.*** — 1. Музей історії Києва 2. Теоретична робота “Особливості формування архітектурно-просторової структури сучасних музеїв історії міст” (керівник — професор Л.В. ПРИБЄГА); ***Козерацька О.Ю.*** — 1. Центр виховання і навчання обдарованих дітей-сиріт. 2. Теоретична робота “Сучасна організація школи мистецтв”; ***Мартинюк Н.О.*** — 1. Молодіжний центр активного дозвілля. 2. Теоретична робота “Формування молодіжних центрів активного дозвілля”; ***Тарасенко О.М.*** — 1. Пансіонат для батьків з дітьми молодшого шкільного віку. 2. Теоретична робота “Особливості архітектурно-планувальної організації пансіонатів для батьків з дітьми у приміській рекреаційній зоні” (керівник — професор Л.П. СКОРИК) ***Грібеник І.Ю.*** — 1. Культурний центр “Українська кераміка” в Києві. 2. Теоретична робота “Використання кераміки в архітектурі”; ***Мазур І.А.*** — 1. Бізнес-парк у Києві. 2. Теоретична робота “Регенерація промислових територій та об’єктів під функції бізнес-центрів”; ***Мирошниченко Є.Л.*** — 1. Громадський центр на транспортному вузлі “Сирець” у Києві. 2. Тео-

ретична робота “Основні принципи проектування транспортно-пересадкових вузлів; ***Орап О.Р.*** — 1. Житловий квартал по вул. Кудрявській у Києві. 2. Теоретична робота “Житловий квартал, як поліфункціональне середовище”; ***Симоненко А.В.*** — 1. Багатофункціональний спортивний комплекс. 2. Теоретична робота “Принципи формування архітектурно-планувальної організації багатофункціональних спортивних комплексів (керівник — професор І.П. ШПАРА);

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Андрейчин Ю.С. — Проект готельного комплексу в районі Телички у Києві; ***Вишневський К.А.*** — Готельно-розважальний комплекс на проспекті академіка Глушкова у Києві; ***Доброва А.С.*** — Комплекс пасажирського вокзалу в системі річкової транспортної мережі Києва; ***Сохацька М.О.*** — Навчальний комплекс кампусу Національного Університету ім. І. Огієнка у м. Ка’мянець-Подільський. (керівник — професор Д.І. АНТОНЮК); ***Вакула М.О.*** — Житловий квартал на 1,5 тис. мешканців по вул. Микільсько-Слободській у Києві***; Колесова О.О.*** — Центр театру і музики на Рибальському півострові в Києві; ***Красій Ю.*** — Проект технопарку у Києві; ***Малая К.Л.*** — Культурно-рекреаційний комплекс у районі сел. Приморське Одеської обл.; ***Морозов М.В.*** — Житловий комплекс для будівництва на паводкових територіях; ***Ястремський Д.О.*** — Водно-спортивний розважальний комплекс у Києві (керівник — доцент А.М. ДАВИДОВ); ***Горбунова А.В***. — Культурно-видовищний центр у м. Ялта; ***Гуєвська В.В.*** — Медіа-центр на території кіностудії ім. О. Довженка; ***Домославська А.О.*** — Центр сучасної архітектури в Києві***; Капран А.І***. — Музей аерокосмонавтики у Києві; ***Томашевський О.Б.*** — Виставковий центр на Кримському Валу в Москві***; Туманова М.В.*** — Театрально-курортний центр; ***Шевченко А.Ю.*** — Житловий комплекс у м. Балаклава (керівник — професор Л.В. ПРИБЄГА); ***Андреєва О.І.*** — Реконструкція та модернізація житлового району з детальною розробкою житлового комплексу; ***Жемчугова О.В.*** — Спортивний комплекс для молоді; ***Шевцова А.І.*** — Монастирський комплекс у Києво-Печерському районі (керівник — професор Л.П. СКОРИК); ***Білоконська І.О.*** — Центр дозвілля та водного спорту на Дніпровській набережній у Києві; ***Васянович В.С.*** — Житлово-офісний центр у Києві; ***Іванов П.А.*** — Офісний комплекс на проспекті М.Бажана; ***Корнієнко О.С.*** — Бізнес-парк на Рибальському півострові у Києві; ***Мілованов М.В.*** — Багатофункціональний спортивний комплекс в районі смт Кача в автономній республіці Крим (керівник — професор І.П. ШПАРА).

Мистецтвознавство, теорія та історія мистецтва

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Дадінова М.А.– “Відтворення хронотопу у творчості Українських художників початку ХХ століття”; ***Клименко В.С.*** — “Українські жінки-художниці кінця ХІХ — початку ХХ століть”; **Шевченко Т.М**. — “Качанівка в культуро-мистецькому аспекті життя дворянських садиб ХІХ — по-

чатку XX ст.” (керівник — доцент Н.Ю. БЕЛІЧКО); ***Россада О.Ю.*** — “Особливості розвитку пейзажного живопису XIX — початку XX століття (на прикладі колекції Луганського художнього музею)”; ***Чернецька О.В.*** — “ Провінція в творах українських художників кінця XIX — початку XX ст. із зібрання Київського національного музею російського мистецтва” (керівник — професор М.О. КРИВОЛАПОВ); ***Брагінська О.І.*** — “Скульптура в традиціях тибетського буддизму з колекції музеїв України”; ***Литвиненко К.В.*** — “Варіювання ідей у живопису, графіці і скульптурі О. Сухоліта”; ***Ляховець О.М.*** — “Мистецтво кераміки в ритуалі японської чайної церемонії на прикладі зібрання Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків” (керівник — доцент О.А. ЛАГУТЕНКО); ***Касперович Л.О.*** — “Декор архітектури Києва кінця XIX — початку XX століття”; ***Матошко А.С.*** — “Поєднання станкового живопису та відеоарту у творчості Оксани Плисюк”; ***Михайлова Н.І.*** — “Виставкові проекти Національного художнього музею України 2005–2010 рр.” (керівник — доцент Л.О. ЛИСЕНКО); ***Грабовська М.Л.*** — “М.І. Мурашко як просветитель в художній культурі Києва”; ***Ясиневич Н.А.*** — “Творчість Казимира Сіхульського в контексті художніх традицій кінця XIX — початку XX століть” (керівник — професор Л.С. МІЛЯЄВА); ***Сітко Є.О.*** — “Напрестольні хрести з емалями XIX століття з колекції Національного історичного музею України” (керівник — доцент В.Ю. МОГИЛЕВСЬКИЙ); ***Дроботюк М.О.*** — “Творчість Вільгельма Котарбінського у Києві” (керівник — доцент М.В. РУСЯЄВА); ***Скорик М.М.*** — “Українські художники Еколь де Парі на сучасному арт-ринку України” (керівник — професор О.К. ФЕДОРУК).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Воєдило М.Л. — “Творча та педагогічна діяльність Владислава Михайловича Галімського***; Столяр О.В.*** — “Творчість Василя Євдокимовича Перевальського” (керівник — доцент Н.Ю. БЕЛІЧКО); ***Шульженко О.А.*** — “Київський пейзаж у ліногравюрі. На снові творів з колекції НХМУ. Особливості художньої мови (1950–1970-ті роки)” (керівник — професор М.О. КРИВОЛАПОВ); ***Безносюк Л.В.*** — “ Графіка М.С. Самокіша в колекції НХМУ. Дослідження архівних матеріалів” (керівник — доцент О.А. ЛАГУТЕНКО); ***Воротняк С.П.*** — “Основні тенденції розвитку культової архітектури Рівненщини XV–XIX століть”; ***Пільків І.Р.*** — “Походження та розвиток сучасної української авторської ляльки”; ***Шишова В.І.*** — “ Творчість Валерія Олександровича Франчука” (керівник — доцент В.Ю. МОГИЛЕВСЬКИЙ).

Мистецтвознавство, організація та управління розвитком художньої культури

Освітньо-кваліфікаційний рівень магістра одержали:

Наливайко І.В. — “PR у сфері мистецтва” (керівник — викладач О.О. БАЛАШОВА); ***Ієвіня І.Г.*** — “Особливості османської культової архітектури XVI–XVII століть на прикладі мечетей Стамбула” (керівник —

викладач О.М. КОНОНЧУК); ***Ганжа В.В.*** — “Треченто як переломний етап у розвитку поглядів на образотворче мистецтво” (керівник — доцент М.В. РУСЯЄВА).

Освітньо-кваліфікаційний рівень спеціаліста одержали:

Машницька К.В. — “Актуальна художня сцена Херсона доби Незалежності” (керівник — викладач О.О. БАЛАШОВА); ***Булигіна Ю.В.*** — “Тенденції розвитку сучасної християнської архітектури Європи та США другої половини XX століття” (керівник — професор СЄДАК О.І.)

Освітньо-кваліфікаційний рівень бакалавра одержали:

Живопис

Майстерні станкового та монументального живопису: Аділханян С.А., Акіменкова К.В., Александрович І.Л., Барська А.Г., Біндіч М.В., Воропаєва М.О., Голембйовська М.Я., Горянський В.В., Грачик Ю.В., ГубарєвД.В., Іноземцев А.В., Ін Нін (КНР), Істратова Ю.Г., Є Цзюн (КНР), Клименко О.А., Коваль В.Б., Писов А.В., Крижанівська М.О., Куликова М.В., Лу Дунянь (КНР), Лю Сяо (КНР), Ма Ханьсень (КНР), Маляренко О.М., Мукосій І.В., Накушнова В.К., Новикова В.К., Одненко В.А., Потемська А.О., Прибиткова Л.С., Примаченко Є.А., Пуголовок Н.А., Роженко К.О., Ростунов О.О., Савіна К.В., Семененко А.Р., Скорубська Д.А., Су Цун (КНР), Томасік М.Є., Турпетко М.С., У Цайсянь (КНР), Федотова І.О., Цабій Р.В., Цзян Хао (КНР), Чеботару А.М., Чен Лінвей (КНР), Чень Фей (КНР), Чжу Шеньяо (КНР), Черенков І.М., Шевченко А.О., Шемседінова Е.Г., Ши Цзюньцзе (КНР), Якухно В.В., Яшина Є.В.

Сценографія та екранні мистецтва: Александрович І.Л., Безсонова А.В., Вахнік К.О., Голинський О.В., Головач О.О., Каменєва Л.Ю., Мельник Д.С., Маркуш-Дядюша Д.В., Павленко Д.Д., Пасічник М.С., Тимофієв О.Л., Юрасова О.Є., Пасічник М.С., Тимофієв О.Л.

Реставрація творів мистецтва:Гурін А.В., Долженко О.К., Ілалов О.В., Колесник І.Е., Левицька Ю.С., Левшинов Д.Е., Тарасенко В.О., Франко С.О., Ху Лумін (КНР), Цзя Ісінь (КНР), Черненко А.Ф., Чжан Гунє (КНР), Ярмоленко В.В., Ярова О.І., Яцук А.О.

Графіка

Майстерні вільної та книжкової графіки: Алексеєнко М.В., Бадовська Н.В., Дорошенко П.С., Животкова Т.С., Іслам Ю.О., Кописько І.І., Купкіна М.В., Кушнір В.А., Матвейцева О.В., Мельникова А.О., Олексієнко М.В., Потемська А.О. Сошкіна В.Є., Чень Юйфей (КНР), Чжан Цзяцзя (КНР).

Майстерня графічного дизайну: Бондаренко О.О., Ганич В.М., Гольцева К.В., Запольська М.Д., Зубрін Ю.В., Короїд В.В., Машинська О.І., Остапенко Н.І., Половець Н.С.

Скульптура

Абдаллахі Бахрам (Іран), Болгарин П.Г., Булгаков В.І., Бурик Т.Е., Валіуліна А.Д., Ван Таньмінь (КНР), Гій Л.С., Дедаль Ю.В., Ільчук А.М.. Казачек І.О., Примаченко Є.А., Сочивець А.Ф., Сюй Хаосян (КНР), Фей Цзячень (КНР), Чжан Ібо (КНР),

Архітектура

Бабій В.В., Бачу Р.М., Баяндін П.С., Бражнік А.О. Горбачук О.М., Губаніщев О.В., Данченко О.М., Диховична К.О., Жога І.В., Збарський А.А., Іщенко Н.Г., Клеба В.П., Ковальова А.А., Козакова О.М., Конашков А.А., Кубасова К.В., Лобортас А.В., Лютко Л.Л., Макухін М.О., Макухіна К.О., Мирончук В.О., Мірошниченко А.Е., Огановська А.В., Пелешок З.М., Слажнєв Б.Б., Слинчук В.О., Смірнова Д.А., Супруненко А.А., Сухенко І.В., Терех О.І., Терещенко А.В., Тихий І.В., Тігієва К.М., Толкачова Г.В., Трофіменко Д.Г., Тюха К.О., Фісенко А.А., Яцеленко Е.Ю.

Мистецтвознавство, теорія та історія мистецтва

Аксьонова Г.А., Барашкіна Т.В., Бароянц К.С., Бубнова В.Ю., Бутакова Г.О., Голуб Н.В., Гордовська А.А., Воронко А.В., Вутянова Є.А., Габович М.Г., Гацик К.О., Грищук Н.В., Джулай І.О., Замостьянова К.В., Заплєшна Ю.В., Іллєнко Л.В., Кабак М.В., Кабанець Д.К., Козлов Д.О., Комарова Г.О., Лавіна Л.М., Мацьків К.І., Мілашевич А.С., Мукосій І.В., Надбережна Т.В., Неволько О.К., Озерянко Д.М., Пешая О.М., Пилипенко В.С., Пилипчук Ю.С., Пономарьова М.С., Ревіка О.С., Сандуляк А.Д., Собкович Олеся С., Собкович Ольга С., Степанов А.М., Узлова О.К., Уманець В.В., Шевлюга О.А., Шерченкова М.А., Шиханова А.О., Шмакова О.Г.. Шмідт О.В., Яценко С.А.

Мая Шалімова-Пузиркова,
мистецтвознавець

Світлої пам'яті Миколи Яковича Михайлюка

20 листопада 2011 року відійшов у вічність завідувач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін, колишній перший проректор з навчальної роботи Микола Якович Михайлюк.

31 рік він віддав Академії, за цей час не одне покоління перейняло його філософську мудрість, відкрило для себе світ істини.

Його життєвий оптимізм, спокійні і виважені міркування, повага до кожного студента, до кожної людини чи то високого рангу, чи то простого односельця йшли від батьків, від рідної землі, від рідного слова, від рідної пісні.

Він умів вислухати і почути кожного, умів дати пораду — просту, життєву, але таку потрібну кожному. Був людиною високого внутрішнього духу, надзвичайної інтелігентності, доброю, щирою, відвертою, мудрою, виваженою. Його очі завжди посміхались і світились привітністю до кожного.

У непростих умовах сучасності він давав раду величезному академічному механізмові.

Михайло Якович створив унікальний, особливий мікросвіт кафедри культури, де кожен почувався, як удома.

Його дотепне слово часом замінювало строгий професорський вердикт.

А як гарно квітувало все навколо його простої сільської хатини. Роботящі руки прагли до землі — і вона віддячувала йому соковитими врожаями та щедрим буянням квітів. Особлива атмосфера витала над його рідними Пінчуками і кликала до себе рідних, друзів, колег.

В його проректорському кабінеті було завжди людно: він старався допомогти кожному, навіть синичкам холодної зими.

Він любив життя в усіх його проявах і достойно сприймав удари долі.

Вічна пам’ять і Царство Небесне нашому незабутньому Миколі Яковичу.

Біографічнва довідка

Народився М.Я. Михайлюк 22 травня 1941 р. в с. Пінчуки Київської обл. Закінчив Київський державний університет ім. Т.Г. Шевченка (1969), аспірантуру при Інституті філософії Академії наук УРСР (1977), кандидат філософських наук (1978). З 1980 року працював у НАОМА: у 1989–1992 та з 1996 — завідувач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін, професор (1997), заслужений працівник народної освіти України (1998). З 2002 по 2011 рік — проректор НАОМА з навчальної роботи.

Наукові праці: “Світоглядна інтерпретація наукової теорії” (кандидатська дисертація, 1977), “Формування духовної культури студентської молоді” (1991), статті з історії світової та української філософії.

За активної участі М.Я. Михайлюка створено навчальні програми й методичні розробки з філософських дисциплін на рівні магістратури та аспірантури.

Ректорат Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
Кафедра культури та соціально-гуманітарних дисциплін

Була закохана у свою професію

(Пам’яті Г.В.Заварової)

Нам усім на кафедрі теорії та історії мистецтва, студентам нашого факультету не вистачатиме Ганни Володимирівни Заварової. Усе свідоме життя її було пов’язане з навчанням у Київському державному художньому інституті, а після його закінчення (1964) — з педагогічною працею в almamater, спочатку на посаді доцента, а згодом — професора. Прощалися з нею в спекотні липневі дні її колеги, друзі, студенти багатьох минулорічних випусків, прощалися, аби віддати їй останню шану, згадуючи роки навчання, її мудре висвітлення мистецького процесу, розуміння нею творів мистецтва. І ці уроки принципового, інтелігентного, ерудованого педагога запам’яталися не одному з них на довгі роки, стали дороговказом у житті.

Ганна Володимирівна була закохана у свою професію. Свої знання, досвід, інтелект передавала вихованцям, щедро розсіваючи світло своєї великої ерудиції. Вона відійшла в інший світ для всіх нас несподівано, зморена важкою недугою, яка підточувала її день за днем. До останку вона не здавалася, боролася, а в прикінцевий тиждень свого життя, в час літньої екзаменаційної спеки, розуміючи неминучість того, що невдовзі має статися, прийшла на кафедру прощатися...

Ганна Володимирівна була сильною, крицевої вдачі людиною. Вона шанувала таких як сама — непокірних, мужніх, сильних волею й талантом. Не випадково серед її друзів були В. Сильвестров, Г. Гавриленко, В. Ламах... Творчістю Г. Гавриленка вона займалася впродовж усього свого життя, шануючи рідкісний дар художника-нонконформіста, і кожну нову її статтю про нього чекали читачі, шанувальники таланту, і художники, і мистецтвознавці. Особливе зацікавлення викликали статті Г. Заварової з історії мистецтва кінця XIX — початку XX століття. Вона викладала лекційний курс “Історія російського мистецтва другої половини XIX — початку XX століття”, є автором наукових праць (“Ілюстрування дитячої

книги", "Російське мистецтво" у співавторстві). Аналіз творів мистецтва, який здійснювала професор Г. Заварова при викладанні лекційного курсу, подобався студентам, а також усім, хто цікавився питаннями розвитку української графіки.

Самовіддано закохана в свою професію, педагогічну працю, Ганна Володимирівна жила динамічним творчим життям і своєю енергетикою запалювала інших, віддаючи тепло свого серця, щедро ділячись своїм обдаруванням. Її любили і поважали як Людину з високими ідеалами.

Смерть вирвала колегу з наших рядів, обірвала життя педагога на злеті творчої праці. Вона була сповненою віри в добро людей, в ідеали віри і високої моралі. Усі, хто її знав, збережуть і понесуть далі ці ідеали гуманізму як заповіт усім прийдешнім колегам і студентам.

Життєвий шлях Ганни Володимирівни Заварової був яскравим взірцем у служінні своєму покликанню.

Кафедра теорії та історії мистецтва НАОМА

УДК 76(477):061.4

Миколай Кочубей

заслужений художник України

Всеукраїнська виставка-конкурс ім. Георгія Якутовича

Я йшов у мистецтво, не відкидаючи минулих вершин,
а намагаючись стверджувати нові, власні вершини та істини

Георгій Якутович

Анотація. У статті йдеться про мистецькі традиції і розвиток сучасного графічного мистецтва України, про Всеукраїнську виставку-конкурс ім. Георгія Якутовича.

Ключові слова: графічне мистецтво, традиція, естамп, акварель, книжкова графіка, оригінальна графіка.

Практиковані нині мистецькі проекти спрямовані на збереження та примноження духовних цінностей України, мистецьких традицій, носіями яких були у різні часи метри вітчизняного мистецтва. Неможливо перелічити всі імена митців, доробок яких відчутно збагатив скарбницю національних художніх цінностей. Твори Г. Нарбута, В. Кричевського, А. Петрицького й І. Їжакевича, В. Касіяна і М. Дерегуса, Н. Кульчицької й І. Селіванова, О. Данченка і Г. Якутовича та інших, немов джерела, напувають і будуть напувати творчим нектаром майбутні покоління українських художників.

З метою активізації, так би мовити, змагальної творчості, особливо молодих художників-графіків, за ініціативи секції графічних мистецтв Київської організації Національної спілки художників України 2002 року було започатковано конкурс ім. Георгія Якутовича, який згодом набув статусу Всеукраїнської виставки-конкурсу ім. Георгія Якутовича під егідою Національної спілки художників України. Перша виставка-конкурс відбулася у Державному музеї книги і друкарства України з показом усього найкращого, що було на той час в українських художників-графіків, й ознаменувала початок нового етапу в розвиткові українського графічного мистецтва.

Високий професіоналізм, своєрідність пластичної основи, глибина художніх інтерпретацій були притаманні експонованим роботам таких майстрів, як А. Базилевич, О. Губарєв, М. Лебідь, Н. Лопухова, М. Сліпченко, В. Юрчишин, В. Перевальський та інші. Наразі упродовж 2002–2010 років виставка-конкурс демонструвала велике розмаїття творчих індивідуальностей, багатство стилів і манер. За художнім почерком одразу впізнавались гротескова іронія Анатолія Базилевича, схвильовано-патетична мова Олександра Губарєва, образний стиль Володимира Юрчишина, спокійно-оповідний тон Надії Лопухової...

Українське графічне мистецтво упродовж останнього десятиліття досягло значних успіхів, що засвідчує також мистецький проект виставки-конкурсу ім. Г. Якутовича, одним із завдань якого є збагачення духовного світу глядацького загалу. Тож сьогодні обрано рівняння на фундатора підвалин сучасного українського графічного мистецтва — видатного майстра Георгія Якутовича, знаного і шанованого широкою мистецькою громадськістю. Важливість його творів — у могутній професійності, світлій енергетиці, виразній пластиці. Творча спадщина митця вражає жанровою багатогранністю: ілюстрація, станкова графіка, естампна та оригінальна, кіномистецтво, музика, театр, викладацька діяльність. Отож графічному мистецтву України є на кого і на що рівнятися.

Георгій Якутович у скромних за сюжетами естампах створював образи, сповнені ідеалів духовної краси людини, гармонії природи, світу. Традиції у своєму найвиразнішому вигляді і сучасне графічне мистецтво щасливо поєдналися на Всеукраїнській виставці-конкурсі ім. Георгія Якутовича. Цей мистецький проект став важливим явищем у мистецькому просторі сучасної України.

Життєстверджуюче мистецтво Г. Якутовича увійшло до золотого фонду української і світової художньої культури. Як художник-першопроходець він увів національну культуру в нове тисячоліття, виокремивши реальність життя як найкращий прояв краси світу. Він створив свою естетичну систему, у якій краса людини і природи втілені у розмаїтих проявах образно-пластичної форми. Як вірний син України, щиро сприймав її національну самобутність, творив мистецтво, сповнене життєстверджуючої сили і оптимізму. Любов до рідної землі, свого народу, глибока зацікавленість історією України-Руси можуть слугувати зразком для наслідування творчою молоддю.

Георгій В'ячеславович любив творчу молодь, був для неї учителем і кумиром. Його мистецька школа допомагає розкрити творчий потенціал молодих художників, забезпечує їхню самореалізацію, привертає увагу митців-педагогів, навчає умінню виокремлювати та втілювати у творах мистецтва найбільш суттєве, провідне в житті суспільства, в природі, довкіллі. Отож і Всеукраїнською виставкою-конкурсом передбачено стимулювання творчої активності, підвищення майстерності насамперед молодих художників.

Виставка-конкурс проводиться один раз на два роки — відповідно до "Положення про конкурс". У номінації "Юність" цікаво заявила про себе нова генерація молодих художників, зокрема Сергій Погребиський, Леся Біленко, Антон Кухтицький. Творча молодь — це майбутнє нашої держави, інтелектуальний потенціал нації. Значною мірою саме участю у конкурсах молоді художники починають самостійний творчий шлях, мистецькі пошуки, прагнуть створити щось нове, оригінальне, дошукатись відповідних художньо-виражальних засобів, щоправда, часом забуваючи просту істину: формальна, невиправдана оригінальність може обернутися внутрішньою пустотою створеного.

Загалом конкурс більшою чи меншою мірою сприяє виходові на високу мистецьку орбіту багатьом художникам. Його учасниками були як досить знані нині, так і молоді митці, зокрема такі, як Андрій Чебикін, Микола Стороженко, Микола Компанець, Василь Лопата, Сергій Якутович, Наталія Ніколайчук, Надія Михайлицька, Андрій Левицький, Тарас Ковач, Анастасія Мельникова, Марія Купкіна та ін. Виставка-конкурс творчо єднає митців різних часових генерацій. При цьому вона засвідчила зміну смаків і поглядів, світовідчуття її учасників, тенденцію тяжіння до простоти, неупередженості, сердечності і, що особливо характерно, з'явився цілеспрямований рух до витоків романтики, романтичних проявів душі і серця, поезії відчуття і сердечної уяви-мрії, гармонійного поєднання далекого і близького, величного та іронічного, реального і фантастичного.

За майже десять років, що минули з часу заснування, Всеукраїнська виставка-конкурс ім. Георгія Якутовича вже має свою історію та біогра-

фію, своїх прихильників та опонентів, знає періоди піднесення, а часом і невдач — для деяких майстрів. Наразі до участі у виставці-конкурсі стали більше запрошувати талановитих митців, які ще недавно вважалися молодими. Вони сьогодні цілком правомірно увійшли в те середнє покоління, на яке покладається велика творча відповідальність. Такими, наприклад, є Л. Брусевич, П. Григор'єв, В. Кушніренко, Ю. Пшеничний, В. Слісаренко.

На виставці-конкурсі розглядаються представлені твори за номінаціями: естамп; оригінальна графіка, книжкова графіка, акварель. Переможцям присуджуються дипломи I, II, III ступенів за: 1) оригінальність ідеї художнього задуму; 2) винахідливе композиційне вирішення; 3) унікальну оригінальність техніки виконання; 4) високий загальний професійний рівень; 5) цікавий дебют молодих.

За роки проведення виставки-конкурсу його лауреатами в різних номінаціях стали найвизначніші учасники. Зокрема, **в галузі книжкової графіки дипломи I ступеня** отримали: *Віталій Мітченко* (2000), *Наталія Лопухова* (2004), *Катерина Корнійчук* (2006), *Владіслав Христенко* (2010). За подані на конкурс **естампи** переможцями були визнані *Миколай Кочубей* (2002), *Юлія Майстренко* (2004), *Богдан Сорока* (2006), *Артем Смородін* (2008), *Катерина Радько* (2010). За твори **оригінальної графіки** нагороджено *Катерину Гутнікову* (2002), *Наталію Ніколайчук* (2004), *Олександра Дубовика* (2006), *Василя Корчинського* (2008), *Володимира Цюпка* (2010). Лауреатами у номінації **"акварель"** стали *Микола Грох* (2006–2008), *Станіслав Юшков* (2010).

Доцільними є гарно організовані церемонії традиційного урочистого відкриття і закриття конкурсних виставок, а також обговорення художниками і мистецькими критиками експозицій та вручення призів і нагород переможцям. Завдяки цьому чіткіше виявляються досягнення і водночас постають питання, які потребують невідкладного вирішення. Одним з таких є питання державної видавничої галузі. Зокрема, відчуваються деякі негаразди в сучасній поліграфії — особливі, не завжди виправдані вимоги типографій; відсутність державних замовлень на ілюстрування художньої літератури; неможливість якісно надрукувати літографію або офорт великого розміру та ін.

При осягненні поглядом і думкою графічного розділу виставки, виникає певне занепокоєння з приводу того, що часом нарочита камерність, холоднувате споглядання можуть стати перепоною, котра стримує зростання молодого талановитого автора, спрямовує його творчість у течію часом невиправданих, а то і зовсім незрозумілих стилістичних пошуків, суто технічних прийомів. Така тенденція спостерігається останнім часом. Водночас заслуговують схвальної оцінки плідні творчі пошуки таких знаних художників, як *Василь Перевальський* (цикл графічних творів "За мотивами поезій І. Драча"), *Віталій Мітченко* (ілюстрації до твору Лесі Українки), *Василь Лопата* (серія портретів) — їхні твори позначені високою духовністю і віртуозною технічною майстерністю. В цілому професійний рівень графічної культури за останні роки значно виріс. Причому якісне і кількісне зростання простежується у різних регіонах України — це яскраве свідчення бурхливого відродження і певного конфлікту, що притаманно розвиткові й самого суспільства на початку нового тисячоліття.

Чи не найбільш повно відповідають умовам конкурсу твори за номінацією "Оригінальна графіка", як за змістом, так і за кількістю представлених робіт. У багатьох з них відчувається пошук глибокого образного вирішення. Досить різноманітна за тематикою і технікою виконання експонована на виставках акварель. Загалом для більшості молодих художників-графіків властиве зростання професійної майстерності, заглиблене пізнання життя та бажання відобразити його масштабно, не оминаючи значних подій сьогодення. Простежується формування творчо зрілого художника, досвідченого майстра, що може відобразити реалії, як історичні, так і сучасні, здатен служити своїм талантом народові.

У розвиткові сучасного мистецтва спостерігається творча активізація художніх центрів, де домінуючою формою прояву творчої активності стало графічне мистецтво, зокрема у містах Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Києві, Львові, що є свідченням зміцнення позицій графічного мистецтва у культурному житті України. Думається, що при цьому мистецькі традиції 1960–1980 років можуть відчутно заявити про себе у сучасних умовах, продемонструвати свої ще не розкриті можливості. І це може статися саме на майбутніх виставках-конкурсах ім. Г. Якутовича.

Можливо, у майбутньому було б цікаво організувати конкурс серед молодих художників на краще виконання експериментальної роботи на задану тему. Досі експоновані на виставці-конкурсі твори графічного мистецтва дають можливість простежити за розвитком різних напрямків, стильових особливостей, зокрема таких, як традиційний реалізм, новітні модерністські течії, пошуки новітнього самовираження.

Сьогодні багато українських художників графічного мистецтва ідуть шляхом пошуків через національне до світового, осмислюючи надбання національної культури, розвивають цікаві ідеї та формальні проблеми, започатковані раніше, прагнуть розвивати їх відповідною пластичною мовою, ритмікою, символікою, поєднаними з реаліями сьогодення та

традиціями класичного мистецтва. Наразі процес становлення новітнього графічного мистецтва в України — у динамічному поступі.

За результатами реалізації проекту видано п'ять каталогів "Виставка-конкурс імені Георгія Якутовича". Особливо важливим є те, що конкурс стимулює творчість молодої генерації, єднає митців різних часів за світовідчуттям Виставка викристалізовує образ наших думок, почуттів та емоцій. Тож побажаємо митцям та організаторам Всеукраїнської виставки-конкурсу ім. Георгія Якутовича подальших великих творчих успіхів та радості спілкування з глядачами, шанувальниками образотворчого мистецтва.

ВСЕУКРАИНСКАЯ ВЫСТАВКА-КОНКУРС им. ГЕОРГИЯ ЯКУТОВИЧА

Николай Кочубей

Аннотация. В статье рассказывается о традициях в искусстве и развитии современного графического искусства Украины, о Всеукраинской выставке-конкурсе им. Георгия Якутовича.

Ключевые слова: графическое искусство, традиция, естамп, акварель, книжная графика, оригинальная графика.

ALL-UKRAINIAN G. YAKUTIVYCH EXHIBITION-CONTEST

Mykola Kochubey

Annotation. The article tells about the traditions in art and the development of contemporary graphic art in Ukraine and all-Ukrainian G. Yakutovych Exhibition-Contest.

Keywords: graphic art, tradition, print, water colour, book drawing, original drawing.

Виставкова діяльність НАОМА

В академічній виставковій залі й поза її межами упродовж навчального 2010–11 року активно й вагомо презентувались творчо-педагогічні здобутки професорсько-викладацького складу, а також студентів. Проведення понад 20 художніх виставок стало помітним явищем у вирі подій мистецького простору.

Про потужні досягнення академічної школи заявила знакова **художня виставка "Від Школи до храму"**, відкриття якої відбулося наприкінці 2010 року у виставкових залах Національної спілки художників України. Майстерня живопису та храмової культури НАОМА презентувала дипломні роботи, академічні постановки: живопис, рисунок, сакральні твори, виконані виключно в системі художньої освіти за 16 років її існування.

На відкритті виставки ректор академії, професор А. Чебикін зазначив: "Майстерня, яку очолює народний художник України, академік НАМУ, професор М. Стороженко, — єдина в Україні, вона, по суті, є візитівкою Академії. У ній відбулося 16 випусків майстрів, які успішно працюють і своїми творами освячують високе звання художника. Щороку зростає кількість талановитої молоді, яка прагне здобути вимріяну мистецьку

освіту, навчаючись у майстерні живопису та храмової культури. Ми маємо золоту школу в лоні України, її результати вражають і захоплюють. Художня виставка досягнень майстерні — яскравий приклад того, яким має бути сучасне мистецтво".

Керівник майстерні живопису і храмової культури, професор М. Стороженко привітав усіх присутніх як просвітлених людей. Наша мета, проголосив він, показати, що мистецтво — це сила, причетна до державотворення. З давніх часів мистецтво, школа і держава були єдині. Нині школа й держава роз'єднані. Наша школа тримає дух людства. У 1994 році при академії було відкрито майстерню живопису та храмової культури. Цю акцію схвалили Православна церква, ректор Київської духовної семінарії, мистецька громадськість. Від часу створення майстерня живе в образі унікального синтезу двох протилежних начал: академічно-наукового спрямування та релігійно-підсвідомої еманації на ґрунті досвіду мистецтва Візантії і бароко.

На завершення виступу М. Стороженко щиро дякував за допомогу і спонсорську підтримку в організації масштабної виставки та виданні каталогу, а також закликав до колективної праці, об'єднання всіх творчих людей в ім'я збереження й розвитку культури і духовності.

Як українського генія світового рівня, котрим можна гордитись, поцінував подвижницьку працю художника і педагога Миколи Стороженка доктор мистецтвознавства й богословських наук, професор Київської Православної Богословської академії Дмитро Степовик. "Я пережив потрясіння, коли побачив розписи дерев'яної церкви у Мамаєвій Слободі та церкви Миколи Притиска, створені М. Стороженком, — зізнався промовець. — Це сучасна церква, оздоблена новим українським мистецтвом. Вражений його вмінням поєднувати два протилежні стилі — бароко і готику. Як людина і художник М. Стороженко унікальний. Маємо популяризувати нашу мистецьку школу у світі. Многая і благая Літа".

На відкритті виставки виступили: проректор НАОМА М. Михайлюк, професор В. Перевальський, голова правління Київської організації Національної спілки художників України Л. Сотник, спонсори акції (АТ "Оболонь", видавництво "Дніпро"), голова Сумського земляцтва, мистецтвознавець Єфремова, яка внесла пропозицію представити кандидатуру художника, педагога, громадського діяча М. Стороженка до нагороди Всесвітньої федерації миру "Посол миру".

8 грудня 2010 року у Верховній Раді України відбулись **Парламентські слухання на тему: "Українці у світі"**, в яких взяли участь представники Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Депутат Верховної Ради України Петро Ющенко наголосив у своєму виступі на важливості прийняття державних рішень щодо запропонованого проекту "Українці у світі", необхідного для національно-патріотичного виховання та вироблення механізмів його здійснення. Мета проекту — нести знання про видатних українців у духовній, державно-політичній, освітній, мистецькій, меценатській, військовій, громадській сферах людської діяльності. Проект має популяризувати ці знання на загаль-

нодержавному рівні для встановлення історичної правди, збереження і достойного поцінування духовної спадщини українського народу.

Під час слухань були висловлені сподівання, що просвітницький проект зможе привернути увагу громадськості до історії України, становлення її державності, визначної ролі вихідців з України у цивілізаційних процесах, їхнього внеску до світової духовної скарбниці. Проект акцентує увагу на провідній ролі особистості у творенні світової цивілізації, тому важливою складовою проекту є Національна галерея портретів видатних українців "Українці у світі".

З метою підвищення історичної свідомості громадян України, формування у світі іміджу України як висококультурної держави, що з давніх часів славиться видатними діячами в науковій, державотворчій, мистецькій, військовій, меценатській, літературній та інших сферах діяльності, учасники парламентських слухань рекомендували на державному рівні вирішити низку важливих питань, зокрема:

- Кабінет Міністрів України має розмістити Національну галерею портретів видатних українців "Українці у світі" у приміщенні Національного культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал";
- Центральному державному архіву зарубіжної україніки надати статус музею-архіву, оскільки до фондів входять не лише документи, а й особисті речі та колекції українських емігрантів; Міністерство закордонних справ України повинно сприяти виданню "Білої книги", присвяченої надбанням українців у світі;
- Міністерство культури і туризму України має створити електронну інформаційну базу — електронний каталог духовних та культурних надбань українців, сприяти розвиткові краєзнавчого туризму з метою поширення серед населення знань про рідний край, його історію та культуру;
- Міністерству освіти і науки України запропоновано розмістити на освітніх веб-сайтах інформацію про Національну галерею портретів видатних українців;
- Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон, напевне, продовжуватиме реалізацію Державної програми "Повернуті імена";
- Державний комітет телебачення і радіомовлення повинен запровадити культурно-освітні програми.

На Парламентських слуханнях виступили представники державних установ, громадські діячі: Б. Возницький, І. Драч, М. Жулинський, П. Кононенко, Д. Павличко, О. Поліщук, П. Тронько (лист-звернення), українці з інших держав.

14 грудня 2010 року у виставкових залах НАОМА за ініціативи студентської науково-мистецької ради та студпрофкому експонувалась **художня виставка "Український пейзаж"**, присвячена 170-й річниці від дня народження видатного українського художника-пейзажиста Архипа Куїнджі, який чимало полотен присвятив українській природі ("Забуте

село”, 1874; “Чумацький тракт”, 1875; “Українська ніч”, 1876; “Вечір на Україні”, 1878; “Місячна ніч на Дніпрі”, 1880). Для них характерна піднесена епічність, новаторська пластичність, яскраве відтворення ефектів денного й нічного освітлення. Майстер формував характер українського пейзажу, який був визначальним на той час серед інших жанрів образотворчості.

На виставці презентувалось 80 творів — краєвидів, написаних професорами та викладачами НАОМА (“Суха груша” В. Баринової-Кулеби, “Літо” В. Виродової-Готьє, “Зимова казка” В. Гуріна, “Старе помістя” А. Давидова, “До весни” А. Зорка, “Архип Куїнджі” О. Ковальчука, “Зима в горах” І. Мельничука, “Ранок” Б. Мироненка, “Осінь на Андріївському узвозі” І. Пилипенка, “Слухати банки” А. Ялянського) і талановитою студентською молодддю (“Бабусині квіти” С. Гаврищука, “Осінній спокій” І. Мукосія, “Весна” В. Ротовського, “Ніч” С.Скрипіцина, “У дворику” О. Чеботару та ін.).

Студентська рада закликала молодь до активної участі у різноманітних акціях, презентаціях та виставках, а також до об’єднання в ім’я розвитку високих ідеалів мистецтва в стінах НАОМА.

Напередодні дня заснування академії відбулося підведення підсумків **конкурсу рисунка імені Костянтина Єлеви**, започаткованого НАОМА з метою увічнення пам‘яті видатного українського художника і педагога та утвердження статусу рисунка як базової академічної дисципліни й розвитку у студентів творчого підходу до виконання програмних завдань. Конкурс проводиться щорічно з організацією виставки творів претендентів. У конкурсі можуть брати участь студенти всіх факультетів та курсів НАОМА. На кафедру рисунка подаються твори академічного і так званих актуальних напрямків в оформленому вигляді до 1 грудня. Визначення лауреата конкурсу здійснюється конкурсною комісією, склад якої затверджується ректором академії. Переможці нагороджуються І, ІІ і ІІІ преміями та отримують грошову винагороду — 2000, 1000 і 500 гривень відповідно. Особі, удостоєній І премії конкурсу імені Костянтина Єлеви, вручається срібна медаль НАОМА. Твори переможців передаються до фондів академії.

У зазначеному конкурсі взяли участь 33 студенти академії, які представили 63 твори. І премію та срібну медаль НАОМА отримала студентка V курсу *Т. Калганова* (графіка), ІІ премію — студентка IV курсу *М. Біндич* (живопис), ІІІ премію — студент ІІІ курсу *С. Западня* (графіка). Заохочувальні дипломи отримали: студент архітектурного факультету — *Б. Слажнєв* (V курс), *С. Ковальов* (IV курс), *М. Алексеєнко*, студент-графік (IV курс).

15 лютого 2011 року у виставковій залі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури відкрилась **художня виставка творів педагогів Академії КрасниХМистецтв ім. Владислава Стжемінського в Лодзі** (Польща). В Україні ця виставка, як перша закордонна презентація доробку педагогів, була представлена в залах Музею етнографії і художнього промислу у Львові. На київській виставці у залах академії були заявлені

твори (малярство, рисунок, скульптура, графічні техніки) 24 педагогів різних генерацій, наймолодші з них — нещодавні випускники, які лише кілька років викладають в стінах академії у Лодзі.

Головною ознакою виставки стало стилістичне розмаїття, яке відображає традиції навчального закладу та індивідуальне творче кредо художників, що працюють в академії і відкривають власні формальні ознаки мистецької стилістики. Метафора і символізм, геометризм і реалізм, гіперреалізм — це лише кілька окреслених прикладів формальних творчих спрямувань. Значна кількість творчих позицій, за словами одного із викладачів академії — професора Яцека Новотарського, "є свідченням відкритості творчого характеру нас самих, а також підрозділу академії, який ми репрезентуємо".

На відкритті експозиції ректор НАОМА, професор Андрій Чебикін наголосив: "Художня виставка, організована Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури та Академією Красних Мистецтв, що в Лодзі, відіграє важливу роль у налагодженні контактів між нашими мистецькими закладами, сприятиме взаємному обміну навчальними програмами, збагаченню наших культур. У відповідь на виставку у нас польських митців маємо намір показати твори педагогів та студентів НАОМА у наступному навчальному році в Академії Красних Мистецтв у Лодзі".

У своєму виступі проректор Академії у Лодзі професор Збігнев Кучинський зазначив: "Зв'язки між академіями набирають обертів. Завдяки гостинному ректорові Андрію Чебикіну ми маємо можливість бути в Києві — центрі мистецьких подій, величезній метрополії, що залишає неповторні враження. Наша академія зорієнтована на європейські країни, що належать до Європейського Союзу. У мистецькому закладі вчаться студенти зі всього світу, тому навчальні програми дещо відмінні. Але ця відмінність має право на існування, вона захищає нас від банальності, викликає інтерес до огляду творів. За програмою співробітництва з багатьма країнами "Міст" пропонуємо організувати виставку творів педагогів і студентів академії у Лодзі".

Професор Камінський подякував керівництву та колективові Польского інституту у Києві за організаційну допомогу, а також Мареку Саку за втілення ідеї проведення виставки в Києві.

Завідувач кафедри графічних мистецтв НАОМА, професор Василь Перевальський нагадав присутнім про історичні зв'язки між Україною і Польщею, а також відзначив, що польське життя в Україні відроджується і має перспективи, про що свідчить, зокрема, мистецька виставка польських колег.

Учасники акції зацікавлено оглядали експозицію виставки, ділились враженнями, знайомились з каталогом виставки.

В Академії відбувся **конкурс** вшанування пам'яті видатного українського художника **Віктора Шаталіна**. У ньому взяли участь 67 студентів різних курсів факультету образотворчого мистецтва (спеціальність "Живопис"), які представили на розгляд журі 67 робіт. Після підведення підсумків диплом лауреата і премію отримав студент V курсу ФОМ *Олександр*

Паньковик за мистецький твір “Соняшники”. Заохочувальними преміями і дипломами учасника конкурсу нагороджено асистента-стажиста *Аллу Волобуєву* за твір “Місяць” та студента IV курсу ФОМ *Олександра Піскунова* (полотно “Мазепа”).

Традиційно відбувся **конкурс імені Віктора Зарецького**, започаткований Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури, Національною спілкою художників України та професором Єгором Петровичем Буцаном як знак пошанування пам’яті видатного українського художника. На конкурсній виставці було експоновано 54 твори (живопис, графіка, сценографія, реставрація) 39 авторів (студенти факультету образотворчого мистецтва I–IV курсів — за спеціалізаціями: графіка, сценографія, реставрація, асистентура-стажування та випускники академії).

Художні роботи, представлені в експозиції, засвідчили вдале творче переосмислення основних засад творчості В. Зарецького — декоративності його палітри, детального моделювання форми, оригінальних композиційних схем. Першу премію журі присудило студентові VI курсу факультету образотворчого мистецтва НАОМА Сергію Скрипіцину за живописний портрет “Настя”, виконаний в реалістичних традиціях зі своєрідним трактуванням колористичної гами.

При врученні премії конкурсу були присутні: ректор Академії А. Чебикін, проректори Л. Прибєга і М. Михайлюк, завідувач кафедри живопису, професор В. Гурін, засновник конкурсу, видатний вчений, доктор математичних наук, щирий друг В. Зарецького, меценат Є. Боцун.

16–18 лютого 2011 року в Київському Палаці дітей та юнацтва відбулася **Чотирнадцята міжнародна виставка навчальних закладів “Сучасна освіта в Україні — 2011”**, яка проходила під гаслом “Освіта, духовність, культура”. Мета виставки — репрезентувати досягнення у навчальній і науковій діяльності, підготовці творчих та науково-педагогічних кадрів.

В експозиції виставки Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури — найпрестижніший мистецький навчальний заклад України, де студенти отримують фах і досягають майстерності у живопису, графіці, скульптурі, театрально-декораційному мистецтві, архітектурі, реставрації творів мистецтва, мистецтвознавстві та артменеджменті, представила проекти “Архітектурно-будівельна академія” А. Ковальової (V курс, архітектурний факультет), скульптури: “Родина” В. Білей, V курс), “Думки і серце” та “Мертві душі” І. Мельничука (IV курс), “Засновник писемності” Н. Кьосаян (VI курс), “Засновники Седнєва” О. Кутового (V курс), “Українська мелодія” Д. Бур’ян (III курс), а також графічні аркуші випускників академії: “Благословіння”(офорт) В. Гриненко, “Літо”, “Зима”(акватинта) А. Говда, “К. Вертинському” (монотипія) Н. Шигаєвої.

Традиційно для студентів архітектурних спеціальностей проводився **Четвертий національний конкурс курсових та дипломних проектів навчальних закладів**, а також **Одинадцятий національний конкурс на кращу роботу**

(рисунок академічної постановки) для студентів зі спеціальностей образотворчого мистецтва і архітектури.

За рішенням журі у конкурсі курсових та дипломних проектів шість нагород (із десяти) отримали студенти архітектурного факультету НАОМА: *К. Диховічна*, *О. Колесова* (перша і друга премії — подорож Європою); *О. Терех*, *А. Огановська*, *О. Козакова*, *Л. Лютко* (дипломи). За кращий рисунок академічної постановки серед 15 робіт третю премію отримав студент архітектурного факультету НАОМА *О. Губаніщев*.

У виставковій залі і приміщенні кафедри живопису та композиції НАОМА 4 квітня 2011 року відкрилася **ретроспективна виставка київської школи академічного живопису.**

Вперше за багато років було показано понад 100 живописних полотен студентів 1930–2010 років з фондової колекції. Унікальність виставки полягала в тому, що вона являла собою зріз тенденцій в широкому часовому інтервалі з розгляду методичних розробок та підходів до викладання живопису в академії.

В експозиції були представлені живописні твори таких видатних художників, як Т. Яблонська, В. Пузирков, О. Лопухов, І. Тихий, В. Шаталін, професорів і викладачів кафедри живопису та композиції.

У виступі на відкритті виставки ректор академії, професор А. Чебикін наголосив на необхідності широкої презентації колекції живопису НАОМА, яка містить унікальні твори, починаючи з перших років заснування навчального закладу. “Цікава річ історія — зазначив він. — Повертаючись до неї, можемо вивірити мистецький рівень того, що ми робимо сьогодні. Згадуємо своїх педагогів і вчимося у них, а також визначаємо — хто ми є, звідки ми і як маємо діяти далі. Наша академія відома в світі, про це свідчать відгуки на сайті. Тож маємо дбати про те, щоб нас більше бачили. Наразі академію запрошують як школу до участі у Арт-фестивалі, який відбудеться у травні в “Мистецькому арсеналі”, в художній виставці академічного рисунка, що експонуватиметься в Музеї російського мистецтва, до співпраці з Краківською академією мистецтва”.

Завідувач кафедри живопису та композиції, професор В. Гурін говорив про авторитетність школи київського академічного живопису, про значних її педагогів — Т. Яблонську, О. Лопухова, В. Шаталіна, С. Подерв’янського, про збереження школи, необхідність обговорення методологічних проблем викладання живопису, запросив до участі у семінарі, присвяченому розвиткові академічної школи у нових часових умовах.

На тлі експозиції виставки академічного живопису відбувся **семінар “Історія і перспективи розвитку живописної школи НАОМА”**. Були розглянуті такі актуальні проблеми, як методологія викладання на кафедрі живопису від початку її заснування, сучасний академічний живопис, викладацька робота першого, другого курсу та творчих майстерень, перспективи академічної школи живопису, її мета та завдання. В обговоренні взяли участь: завідувач кафедри живопису та композиції, професор В. Гурін, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва, професор

О. Федорук, проректор академії, професор М. Михайлюк, професори та викладачі Академії.

Традиційно у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури відбувся щорічний **конкурс** на кращий твір реалістичного мистецтва, присвячений пам'яті професора НАОМА **Віктора Пузиркова.** Переможцем визнано *Руслана Іващенка*, студента У курсу факультету образотворчого мистецтва, автора живописного твору "Дитячий майданчик". Заохочувальні премії отримали: *Оксана Свіжак* (" Березневий сніг ", V курс) та *Катерина Кудрявцева* (" Натюрморт з трояндами", асистент-стажист академії). Сертифікатом готелю-курорту "Водоспад", на базі якого відбудеться Міжнародний пленер, відзначені живописні твори студентів факультету образотворчого мистецтва — "Троянди" *Сергія Скрипіцина* (V курс), "Анатолій" *Владислава Задворського* (VI курс), "Карпати. Літо" *Анатолія Паньковика* (VI курс). Спонсорську допомогу на проведення конкурсу надав генеральний директор ЗАТ "Українська будівельна компанія" О.В. Мороз.

Члени журі відзначили високий рівень представлених на конкурс творів, що узгоджується з досягненнями школи класичного мистецтва, а також високу активність студентів, їхнє бажання здобути право на участь у конкурсі.

На персональній виставці **"Погляд"** викладач кафедри живопису та композиції Олександр Храпачов представив понад 200 живописних творів, виконаних у кращих реалістичних традиціях. Осягнення духовної свідомості людства, духовних цінностей, сформованих упродовж віків ("Віра", 2005; "Храм", 2006; "Молитва", 2006; "Сповідь", 2007), гармонія людських почуттів ("Онтологія дитинства", 2005; "Весна прийшла", 2006) і одвічна краса природи ("Захід сонця", 2007; "Рання весна", 2007; "Літнє сонце", 2007; "Снопи", 2007; "Зимовий Київ", 2008) — коло улюблених тем художника, які не залишають байдужим глядача, викликають роздуми про сенс життя, вводять у світ творчої уяви, дивовижної колористики, суголосної із переживаннями людини або станом природи.

На відкритті виставки йшлося про роль художника-педагога у вихованні молоді, важливість таких виставок, які стимулюють творчий процес студентів, тримають академічний камертон і традиції школи (Л. Прибєга), небайдужість О. Храпачова до духовної культури, цільність його натури, працьовитість і зосередженість на обраних темах (І. Мельничук). Посол з особливих доручень Міністерства закордонних справ України Г. Кармадонова у своєму виступі зазначила: "О. Храпачов має значний потенціал. Його творчість пронизана милосердям. Людина перед Богом, її вдосконалення — стержень його творчих пошуків. Митця цікавлять інші релігії. Будучи Генеральним консулом України в Шанхаї, я бачила Олександра не лише в мистецькій школі, де він викладав, а й у будистських храмах". На думку мистецтвознавця В. Петрашика, творчість митця "є дослідженням у сфері духовного світосприйняття людьми нашої та інших країн, їхнього діалогу: в культурі, мистецтві, релігії. У творчості художника, розкривається його погляд на відмінності та спо-

рідненості національних культур, провідні філософські тенденції. Шлях до написання картини у Храпачова струменить від інтуїтивних пошуків у підсвідомості нових концепцій, цікавих для митця і для суспільства, до реалізації цих ідей у конкретному сюжеті".

Олександр Храпачов публічно висловив вдячність виступаючим, колегам, присутнім за позитивну оцінку його творчості. "Виставка для митця — це подія, коли він може висловити свої думки, звернутися до глядачів. Виникає своєрідний діалог художник — глядач, в якому народжується істина. Збереження класичних традицій і гуманізм творчості вважаю своїм обов'язком".

У Музеї гетьманства відбулась **виставка "Двовимір"**, на якій асистенти-стажисти НАОМА Єгор та Микита Зігури (скульптура), Наталка Шило (живопис) презентували твори не лише різні за стилістикою та змістом, а й поглядом на дві сторони буття.

В експериментальному скульптурному проекті "Цивілізація" Єгора Зігури, побудованому на внутрішніх переживаннях автора, закладена ідея мінливості світу. Кожна мить змінюється — руйнуються і зникають епохи, цивілізації і народжуються нові. Однак, це не трагедія, а звичний плин часу, в якому немає сталості. Передчуття змін у суспільстві, неусвідомлене прагнення до перетворень, і водночас звернення у деяких роботах до античних образів аби передати відчуття сталого, класичного, відомого всім світу, що зникає, — такою виглядає концептуальна суть проекту. Для втілення задуму скульптор шукає і знаходить нові конструктивні форми та сучасні матеріали.

Твори Наталі Шило та Микити Зігури, навпаки, спираються на вічні цінності краси та гармонії, стабільність і врівноваженість.

Серія скульптур "Простір" Микити Зігури — новий погляд на давно забуті легенди та міфи, де на світових деревах оживають чарівні птахи та звірі. Вирішені в орнаментальних формах за допомогою тонкої гри фактури і кольору, пронизані пієтетом до старовинних образів, скульптурні композиції справляють неповторне враження.

Єгор та Микита Зігури — учасники багатьох всеукраїнських виставок та пленерів. Це перша авторська виставка, що стала підсумком їхньої багатолітньої творчої праці.

Визначною подією в житті Академії став **спеціальний проект "Школа"**, поданий у координатах Фестивалю Fine Art Ukraine 2011 в Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі "Мистецький арсенал". Презентація унікального фондового зібрання творів видатних художників-педагогів, починаючи з 1930-х років, засвідчила невпинний творчий пошук й звершення, відданість високій ідеї — утвердження української класичної школи. В масштабній експозиції було представлено 147 творів живопису та графіки, зокрема таких знаних майстрів, як В. Бородай, М. Вронський, Т. Яблонська, А. Пламеницький, В. Пузирков, А. Петрицький, К. Трохименко, О. Шовкуненко, С. Григорьєв, В. Виродова-Готьє, Т. Голембієвська, В. Костецький, І. Тихий, Г. Якутович, О. Данченко, Д. Лідер. Представлені роботи яскраво продемонстрували естетичні й

методологічні засади професорсько-викладацького складу, основою яких є класичні мистецькі традиції, закладені фундаторами Української академії мистецтва ще на початку XX століття.

"Дух мистецтва, що панує в авторитетній в Європі та світі Академії, — зауважив у виступі на відкритті масштабного проекту дійсний член Академії мистецтв України, професор Олександр Федорук, — сприяє збереженню художньої традиції, що набирала з роками потужності. Основою навчально-виховного процесу в Національній академії є метод спілкування викладача і студента, що тримається на взаємній довірі. Цей багатогранний підхід формулює клімат щирості й взаємної поваги, вимальовуючи контури служіння мистецтву як категорії ідеального ґатунку, координує рух навчального процесу до утвердження вільного творчо-індивідуального висловлення".

Золотий фонд Національної академії, вперше представлений для широкого огляду, переконливо засвідчив, що перспектива мистецької освіти в Академії — у плеканні національних джерел, класичних настанов у творенні вершинної мистецької культури, подальший розвиток на засадах доброї волі й гуманізму.

У виставковому залі Академії мистецтв України урочисто пройшла **виставка творів** народного художника України, дійсного члена Академії мистецтв України, її президента, ректора НАОМА, професора **Андрія Чебикіна.** В експозиції була представлена неперевершена серія творів Маестро "Зів'яле листя" (2006), присвячена поезії І. Франка. Ілюструючи однойменну ліричну драму і посилаючись на вірш "Тричі мені являлася любов", художник створив у своїй пластично вишуканій лінійно-штриховій манері вишукані жіночі образи, які полонили серце вразливого героя, а потім приносили страждання і нестерпний біль. У графічних композиціях у лірично-чуттєвій високості Андрій Чебикін передав драматизм збірки поезій "Зів'яле листя", керуючись власним стилем малюнка, який, за словами О. Федорука, "є рухомою в часі, ідеальною у просторі моделлю сприйняття художника. Найпереконливішими його елементами є лінія і форма, що перебувають у нерозривному єднанні, створюючи вищу модель цілісності".

На виставці також експонувався акварельний живопис Андрія Чебикіна. В акварельних аркушах автор в імпульсивно-енергетичній манері ділиться з глядачами своїми спогадами, миттєвими враженнями від побачених масштабних краєвидів Південного Бугу ("Левада у Печорі. Південний Буг", "Селянки над Бугом") та Кримського узбережжя ("Спогади про старий парк", "Музика моря", "Гори над Форосом. Крим", "У Батилімані", "Балаклава"), написані у 2005–2010 роках.

Наприкінці навчального року відбулися **захисти дипломних робіт** вихованців НАОМА. Високу оцінку Державної екзаменаційної комісії академії та громадськості отримали дипломні роботи: *В. Козуб* "У пошуках райських садів", вільна графіка, керівник — проф. А.В. Чебикін, доц. В.М. Кириченко; *А. Цуприк* "Все іде, все минає" та *М. Кравець* "Подорож. У пошуках істини", вільна графіка, керівники — проф. А.В.Чебикін, доц.

В.М. Кириченко; *Твєрітіна Ю.* — ілюстрації до української народної казки "Кобиляча голова", керівник — проф. Г.І. Галинська; *Свіжак О.* "Відлуння літ минулих", станковий живопис, керівник — проф. В.І. Гурін; *В. Білей* "Засновникам Закарпатської живописної школи", скульптура, керівник — проф. В.А. Чепелик; *Григор'єва Є.* — серія станкових творів для Музею Т. Шевченка у Каневі, скульптура, керівник — проф. В.В. Швецов; *П. Івко* "Царські врата" (Евангелісти: Марк, Лука, Матвій, Іоан Богослов), монументальний живопис, керівник — проф. М.А. Стороженко.

Представлені до захисту дипломні роботи засвідчили належне засвоєння випускниками методологічних засад академічної школи, вагомість тем, до яких звертається сучасна мистецька молодь, професійне вирішення художніх образів, що виявляється у відтворенні історичних подій і постатей, у розробці тем сакрального мистецтва, українського епосу, високості людського духу, краси навколишнього світу.

Державна екзаменаційна комісія із захисту дипломних робіт за спеціалізаціями: "Живопис (станковий, монументальний)", "Графіка (вільна, оформлення та ілюстрація книги, графічний дизайн)","Скульптура (станкова, монументальна)", "Сценографія та кіносценографія", "Реставрація" рекомендувала до вступу в асистентуру-стажування 30 випускників академії.

В академії відкрилася **виставка** творчих робіт студентів архітектурного факультету **"Одеса–Краків–Київ"** за результатами літньої практики.

Ректор академії, професор А. Чебикін на відкритті виставки подякував студентам за достойний рівень представлених робіт та висловив впевненість, що добра традиція проводити літню практику в різних містах, ініційована факультетом архітектури, продовжиться в наступні роки.

Проректор академії з наукової роботи, професор Л. Прибєга, звертаючись до студентів, зазначив: "Ознайомлення з надбаннями, включеними ЮНЕСКО до історичної спадщини, збагатило вас, дало можливість побачити шедеври архітектурної творчості. На виставці представлені не просто етюди, а завершені твори — архітектурні пейзажі. Це свідчить про вашу відповідальність у виконанні завдань літньої практики. Віриться у наслідування цієї традиції".

На відкритті виступили також професор В. Бистряков — завідувач кафедри рисунка та його заступник Ю. Майстренко-Вакуленко, яка очолювала літню практику цього року.

В експозиції привертають увагу майстерно виконані архітектурні панорами Одеси (П. Баяндін, Б. Слажнєв, Є. Яцеленко), Кракова (О. Набок, М. Селезньова, К. Томін), Києва (Є. Міняєва, М. Корнілов, С. Ковальов).

Виставкова діяльність НАОМА, поряд з іншими ділянками творчо-педагогічного процесу, переконливо засвідчують високу значущість академії як художньої школи, її чільне місце в європейському мистецькому просторі.

Ніна Саєнко,
заслужений діяч мистецтв України

CONTENTS

SUMMER PRACTICAL TRAINING BY NAFAA

Chebykin A.
Plein-air as a school of arts 7

Chervatyuk V.
Training for artistic vision during plein-air studies 9

Yalansky A.
The formation of coloristic perception among students during landscape classes of plein-air practice 16

Krasny I.
The summer practical training workshop of painting for first-grade students of School of graphic arts at Kyiv state institute of fine arts 22

Malakov D.
The practical training by Heorhiy Malakov 25

Denysov. V
Exhibition of students' sketches 33

FROM THE HISTORY OF ARTS EDUCATION

Pianida B.
Fedir Krychevsky, artist and teacher 40

Komarova A.
The background of architectural education in Ukraine 47

Popiuk I.
The Vyzhnytsya college of applied arts, an artistic regional school 56

ART AND EDUCATIONAL PRACTICE

Gurin V., Khrapachov O.
Formation of Ukrainian school of painting: historical aspect 65

Sayenko N.
Workshop "History of and the prospects for development of NAFAA school of painting" 73

Fedoruk O.
Academic collection of works of fine arts as an important factor of the process of studying 80

Kovalchuk O.
Ukrainian academic art school in the second half of the XXth — early XXIst century (By example of the department of painting at NAFAA) 86

Zorko A.
Recommendations for the implementation sketch of the picture to obtain bachelor degree 96

Melnychuk I.
Problems of colouring in the studio of landscape painting at the National academy of fine arts and architecture 100

Maystrenko-Vakulenko Yu.
Drawing in creative works of artists in Slobozhanshchyna region in the second half of the 19th century — the beginning of 20th century 105

Gaydar A.
Drawing during summer practice at the faculty of architecture 122
Perevalsky V.
Training and creative pursuit as a single process.
(On participation by NAFAA students of and graduates in all-Ukrainian exhibitions of book graphic art within the period of 1992–2010) 127
Zaporozhchenko O., Sedak O.
Colour in architect's work: problem of contemporary professional training 133
Ivanov-Akhmetov V., Sekirin Ye.
Etching as a means of artistic shaping
(Inaugural lecture on Etching for third-grade students "A brief overview of Etching as a fine art" (Part 2) 141
Honcharenko T.
Working on my illustrations to works by William Shakespeare 153
Morozova-Sabadash O.
Restoration of the Landscape with the river, an early painting by Kateryna Bilokur 164
Sukhenko V., Zasypkin O.
Methods of perspective construction of conditional space of the plane of picture 168

SCIENTIFIC RESEARCH

Prybega L.
Architectural measurement as a method of research monuments 181
Yakovlev M.
Stylization and abstraction as a basis for modelling of figurative expression 188
Roslyakov S.
Whom do Paleolithic anthropomorphic sculptures depict 198
Minzhulin O.
"Metal attire "from treasures of ancient rus at the beginning of 13th century
(In the context of reconstruction of clothes of thattime) 203
Berlach O.
Influence of creation of workshop masters on development of Volyn school of building of defensive complexes 209
Revenok N.
Decorative vase "Horn of plenty" in the beginning of the 19th century: research and restoration 215
Malanyuk V.
Palace and park ensemble in Samchyky: history of creation and contemporary state 222
Shevchenko L.
Spiritual foundations of the Kochubey family in Poltava region 229
Shevchenko T.
Strokes to the history of V. Tarnovsky' s collection in Kachanivka village 240
Novoselchuk N.
Building of the municipal public library in Kharkiv
(To the history of designing and building) 248

Plamenytska O.
Some aspects of chronology and typology of the Berezhany castle in the context of forming a city's urban system 257

Serdyuk O.
Problems of functional adaptation of valuable interiors in the monuments of architecture 271

Shyriayev T.
Architectural pecuiliarities of formation hotels in Kyiv and Western Europe in the 19th century 281

Kutsevych V.
Architecture of public buildings in 1950's–1960's 297

Kryvoruchko O., Protsyk M.
Digital architecture: means or direction of contemporary architecture 309

Nesterenko P.
Lesya Ukrayinka and the Kosach family in the art of ex-libris 316

Krotova T.
The role of the military uniforms in the history of classical costume (Based on the works of art of 17th–18th centuries) 325

Kashuba-Volvach O.
Methodology of processing archival and bibliographic materials on art and architecture of Ukraine 333

Lopukhova S.
Cultural space of a person in the contemporary world 347

YOUNG RESEARCHERS

Mykheyenko K.
Proportional regularities of composition in Trinity monastery in Chernigiv 353

Lashmanova Yu.
Urban ensemble in the historical centre of Odesa (To the statement of the problem) 360

Priadko M.
Architectural and plastic peculiarities of residential architecture in Kyiv at the turn of the 19th–20th centuries 369

Goryna A.
Factors for architectural forming of racecourse 382

Gavrylyuk I.
City square as scientific research object 390

Yereshchenko O.
Functional organization as a main factor of forming the internal space of club buildings 396

Smyrnova D.
The pecuiliarities of forming of modern sports complexes 404

Goncharova K.
Archive project documentation as a source for research of architectural restoration methodology in Ukraine during the second half of the 20th century 417

Podgurska S.
Emblem-making as a form of art creativity 426

OUR JUBILEES

Valentyna Volnevych 433
Tetyana Holembiyevska 433
Ludmyla Trubnikova 434
Oleksandr Basanets 434
Leonid Dmytriyev 434
Ihor Shpara 435
Feodosiy Humeniuk 435
Oleksiy Kozhekov 435
Oleksandr Minzhulin 436
Vasyl Pighaniuk 436
Serhiy Zoruk 437

UNFORGETTABLE NAMES

Stepovyk D.
Coat of arms of hetman of Ukraine I. Mazepa:
iconography, semantics, symbolism
(For the memory of hetman on 300-years from his date of death) 438

Rudchuk Yu.
Soul with beautiful dedication
(To the memory of princess Varvara Repnina) 444

Sayenko N.
"I went fascinated with the image to the rest of my life..." 452

Puchkov A.
Scientist-art critic and the fate of his heritage
(Devoted to the 150-years anniversary of Grygoriy Pavlutsky) 454

Sedlyar V.
Uniqueness of artistic pursuit
(Celebrating the 140th anniversary of M.H. Burachek) 461

MEMORABLE DATES 465

OPINIONS, REVIEWS

Puchkov A.
The word in font patterns as of nowadays 481

ARTISTIC CHRONICLE , EVENTS, FACTS

Kovalchuk O.
Khasan Aminov, a NAFAA Honorary Professor 485

Shalimova-Puzyrkova M.
Graduates of NAFAA, 2011 487

In hallowed memory of Mykola Yakovych Mykhailiuk 498

She was in love with her profession
(In hallowed memory of H.V. Zavarova) 499

Kochubey M.
All-Ukrainian G. Yakutovych exhibition-contest 500

Sayenko N.
Exhibition activities by NAFAA 505

Науковий збірник

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ

Випуск 18

Науковий редактор **В. А. Щербак**
Редактори **Л. В. Лотоцька, Г. І. Лотоцька**
Художнє оформлення **В. С. Мітченка**
Технічний редактор **Т. М. Мацапура**

Добір ілюстраційних матеріалів
М. О. Шалімова-Пузиркова

На 4-й сторінці обкладинки: Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Яроменка

КВ № 339

Здано до складання 19.09.2011. Підписано до друку 29.11.2011.
Формат 60×84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 30,23. Обл.-вид. арк. 34,62.

Оригінал-макет та друк ТОВ "ДІА".
03022, м. Київ, вул. Васильківська, 45. Тел.: (044) 455-91-52.

В. Саламатін. Каплиця Боїмів у Львові. *1996.*

THE NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS AND ARCHITECTURE
Scientific and Methodology Essays
Issue 18, Kyiv, 2011

This issue contains the materials dedicated to: summer practice of the students of National academy of Fine Arts and Architecture, methods of teaching professional disciplines, other aspects of creative activity.