МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ

Видання засноване у 1994 році

ВИПУСК 22

Київ • 2014

УДК 0.61.12:7(477)(058)

ББК 85.1(4УКР) я 43

У45

Друкується за ухвалою вченої ради Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).
Протокол №2 від 28.11.2014 р.

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

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2014

ЗМІСТ

ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Міляєва Л.
Т. Г. Шевченко, його друзі і шанувальники в архівах Товариства заохочення художників Санкт-Петербурга 5

Ніколаюк Т.
Феномен Т. Г. Шевченка в оцінках представників царської влади 29

Кисельов М.
Філософські мотиви у творчості Т. Шевченка 35

Гусар В.
Сакральне та божественне у творчості Т. Г. Шевченка 43

Гомирева О.
Художні аспекти графічної серії Тараса Шевченка «Притча про блудного сина» 53

Томенко О.
Тема долі у творчості Тараса Шевченка 61

Кудрявцева К.
Рух, простір і час в композиції картини Т. Шевченка «Катерина» 67

З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Харченко В.
Пластика «Абетки» Василя Чебаника. Синтез архаїки та сучасності у створенні цілісного образу 77

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

Ларіонов Ю.
Особливості викладання дисципліни «Академічний рисунок» для бакалаврів архітектури в НАОМА 85

Ревенок Н.
Методичні рекомендації з проведення магістерської педагогічної практики 96

НАУКОВИЙ ПОШУК

Пламеницька О.
До питання історичної типології архітектури України (класиологічний аспект) 103

Куцевич В.
Сакральна архітектура Києва. Сучасний етап: традиції та новації (частина 2) 117

Яланський А.
Принципи формування цілісного сприйняття і відтворення в академічному живопису тонових і колірних співвідношень 125

Сухенко В., Вовчок Л.
Про роль рисунка в реконструкції стінопису 134

Мазур В.
Художня манера майстрів-іконописців іконостаса Успенської церкви у Львові 143

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

Демченко Є.
Розписи Володимирського собору у Києві та український модерн 153

Шевлюга О.
До передісторії українського іконостаса 162

Мартиненко Н.
Семантика рослинних орнаментів «Морріс і Ко» 171

Левицька Ю.
Атрибуція та історія реставрації портрета зі збірки Волинського краєзнавчого музею 182

Козакова О.
Архітектурна типологія містечкових корчем та заїздів 190

Марковський А.
Взірці конструктивізму в архітектурі промислових споруд України 199

ОСОБИСТОСТІ

Головач О.
Д. Д. Лідер. Становлення сценографа 207

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Саєнко Н.
Виставкова діяльність НАОМА 218

Белянський О.
На спокій душі 236

CONTENTS 238

ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

УДК 929 Шевченко

Людмила Міляєва
мистецтвознавець,
Дійсний член Академії Вищої школи України,
Національної Академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України,
член Національної спілки художників України,
доктор мистецтвознавства, професор

Т. Г. Шевченко, його друзі і шанувальники в архівах Товариства заохочення художників Санкт-Петербурга

Запропоновані матеріали — це чергові мої публікації про творчі біографії українських художників XIX с. з державних архівів Росії, що зібрані у 1950–1960-ті роки. Подані джерела — з фонду Товариства Заохочення Художників (Общества Поощрения Художников, СПб) 1830х-1880х рр., які зберігалися тоді в Ленінградському обласному історичному архіві (зараз Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Так сталося, що крім самого Т. Г. Шевченка в матеріалах архівів йдеться про художників, які були його друзями, прихильниками або добрими знайомими.

Предлагаемые материалы — очередные в серии публикаций из государственных архивов России, связанных с творческими биографиями украинских художников XIX в., собранные мной в 1950–1960-е годы. Представленные источники из фонда Общества Поощрения Художников, СПб, находились тогда в Ленинградском областном историческом архиве (сейчас Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Они охватывают 1830–1880-е годы. Случайно оказалось, что кроме самого Т. Г. Шевченко, в материалах архивов речь идет о художниках, которые были его друзьями, поклонниками или добрыми знакомыми.

The proposed materials which were collected by me in the 1950's and 1960's are the next in the series of publications from the state archives of Russia and connected with the creative biographies of Ukrainian artists of the 19-th century. Granted sources from the fund Society for Encouragement of Artists, Saint Petersbourg were at Leningrad regional historical archive (at present-Central

state historical archive of Saint Petersbourg) at that time. They embrace the period from the 1830's to the 1880's. It has turned out accidentally, except for T.G. Shevchenko by himself the archive materials contain the information about the artists who were his friends, admirers or good acquaintances.

Подані матеріали продовжують серію моїх публікацій архівних джерел, в основному, з Росії, бо вони стосуються, перш за все, української художньої культури XIX с. Маленька передісторія архівних матеріалів, що нині публікуються.

У 1950-х роках, коли в Київському державному музеї українського мистецтва склався молодий, маленький, але дружний колектив відданих музеєві людей, ми опинилися в скрутному становищі: майже всі книги з історії українського мистецтва було заборонено і вони знаходилися у спецхрані. Історією мистецтва XIX — початку XX с. (то була основа експозиції) займалися переважно ми всі. (Мистецтво попередніх віків було представлено лише кількома творами). Книжок не було і тому ми змушені були звернутися до першоджерел. Лідія Іванівна Попова, Лариса Григорівна Членова, згодом Петро Іванович Говдя і я — всі працювали в архівах, переважно, Москви, Ленінграду (Росія), Одеси, Києва, Львова. Це для нас, молодих вчених, мало і свої переваги: ми долучалися до першоджерел інформації, що значно поширювало наше уявлення не тільки про факти життя та творчості художника, але й про епоху.

Через дружні стосунки між нами, ми охоче ділилися нашими здобутками і щедро один одному віддавали свої зошити з архівними виписками. Через те, що останні роки дуже ускладнилася робота в російських архівах, я почала друкувати свої накопичення.

Запропонований зараз матеріал знайшовся у Лідії Іванівни Попової, яка зараз живе у Москві, вона мені його повернула більше ніж через 50 років. У зошиті — виписки з архіву Товариства Заохочення Художників (Общества Поощрения Художников, згодом Художеств). Архів Товариства зберігається в Державному історичному архіві Ленінградської області (нині ЦГИА СПб), який на той час, в 1950-ті роки, на відміну від Центрального історичного архіву знаходився у безладі, через що там було дуже важко працювати.

Деякі матеріали, що я пропоную для публікації зараз відомі, деякі — нові. Хронологічно вони охоплюють один проміжок часу, тому дають відчуття епохи, умов, в яких працювали художники.

Подані матеріали стосуються, в основному, майстрів, які були в певних стосунках з Т. Г. Шевченком: деякі були близькими друзями, інші — добрими знайомими та шанувальниками поета. Майже всі художники, представлені на той час в експозиції музею, певний час свого життя і творчості провели в Росії, вчилися там, а іноді й жили.

Товариство Заохочення Художників повстало у 1821–23 рр. у Санкт-Петербурзі за ініціативою і на гроші кількох меценатів з впливової дворянської верхівки. І як благодійна організація воно існувало до 1923 р. Його метою було

сприяння розвитку мистецтва та безпосередня допомога в різних напрямках діяльності майстрів художньої культури, а саме: Товариство мало навчальні класи, давало так званий пансіон та іноді направляло на перебування за кордон з метою удосконалення молодих художників (одними з перших були брати К. та М. Брюллови), допомагало матеріально бідним талантам, викуповувало з кріпацтва, влаштовувало виставки і лотереї, з яких купувалися твори мистецтв, сприяло їх розповсюдженню у виданні естампів — гравюр, офортів, літографій тощо.

Серед викуплених Товариством з кріпацтва, як відомо, були Т. Г. Шевченко і пов'язаний з Україною художник О. О. Агін (1817–1875), широко відомий згодом як ілюстратор «Мертвих душ» М. В. Гоголя. Агін був вчителем малювання в Інституті шляхетних дівчат та Кадетському корпусі у Києві. Агін і помер в Україні — в Качанівці, на Чернігівщині, в маєтку відомого українського мецената В. Тарновського. Він був приятелем Т. Г. Шевченка, разом з ним вчився у К. Брюллова, відомий олійний портрет О. Агіна пензля Шевченка.

Серед творів, які згадуються в архівних джерелах, є роботи чи не найближчої до Шевченка людини, рано померлого художника-пейзажиста, Василя Івановича Штернберга (1818–1845). Вони разом вчилися в Академії, разом жили та разом бідували. Відомий шарж Шевченка з написом: «Вместо чая мы побрились». Штернберг був учнем М. Воробйова і часто бував в Качанівці, у поміщика В. Тарновського. Відомі такі роботи Василя Івановича: «Пастушок» (1836–1838); «Переправа через Дніпро під Києвом» (1837); «Альтанка Г. С. Тарновського в Качанівці» (1837); «Малоросійський шинок» (1837); «Вид на Поділ у Києві» (1837); «Свячення пасок на Україні» (1838).

Капітон Степанович Павлов (1792–1856). Вчився в Академії Мистецтв з дитинства, як то практикувалося на початку XIX с. Після її закінчення викладав малювання в Ніжині, в гімназії вищих наук кн. О. Безбородька, згодом ліцеї. Архіви Ніжинського ліцею розкривають його дуже симпатичну особистість. У нього була велика родина, в якій семеро дітей, він їх зобразив на груповому портреті (НХМУ). Як вчитель малювання він мав дуже низьку зарплату, тому мусив підробляти тим, що мав посаду «надзирателя», посаду, представників якої в кожному подібному закритому учбовому закладі найбільш не любили учні. Вже сама назва «надзиратель» має негативний присмак. Ті педагоги мали пильнувати за кожним кроком учнів. Проте, не так було з Павловим. Як вчитель малювання він всіх заохотив до свого фаху. М. В. Гоголь у листах до рідних вихваляється своїми замальовками, так само, як і брати Євген та Микола Гребінки (останній став архітектором). Став художником інший учень — Аполлон Миколайович Мокрицький (1810–1870). Він вчився разом з Т. Г. Шевченком в майстерні К. П. Брюллова в Академії Художеств, є автором відомого «Щоденника» про ці роки навчання («Дневник художника А. Н. Мокрицкого, «Изобразительное искусство», М., 1975). Яків Петрович Де-Бальмен (1813–1845), який загинув на Кавказі і якому

присвятив Т. Г. Шевченко свою поему «Кавказ» (1845), був так само художником, хоча вищої освіти не отримав. Автор численних ілюстрацій до поезій Шевченка.

Павлов зміг запалити своїх учнів, прищепити їм любов до мистецтва. Учні його любили. Павлов мав неприємності через те, що в його шафі діти ховали літературу, яку їм не дозволяли читати, та навіть тютюн.

Зошит з моїми архівними матеріалами Ніжинської гімназії так до мене й не повернувся. Ніжинський архів горів і тому в ньому важко було працювати. Зараз документально я не маю змоги підтвердити цю мою останню інформацію.

З 1839 р. він викладав малювання в Київському університеті ім. св. Володимира (1839–1846), як свідчать останні дослідження, вперше зробив кабінет-музей образотворчого мистецтва. Вже в Києві він навчав малюванню М. В. Брянського, який згодом став портретистом (див. архів). Працював як жанрист, портретист і пейзажист. Малював і ікони. Є підстави вважати, що Гоголь зустрічався з Павловим і в Санкт-Петербурзі, куди останній возив на лотерею свої роботи. (Його твір «Тесляр» (1838), що знаходиться в ДРМ ім. Олександра III, описаний Гоголем в чорновому варіанті повісті «Портрет»).

Коли Павлов мав піти на пенсію, його посаду мріяв зайняти Т. Г. Шевченко, але не судилося — Шевченка заарештували.

Шевченко був особисто знайомий з Павловим і визначив це у своїй автобіографічній повісті «Близнецы». Шевченко згадує Павлова як гарного художника і добру людину. Відзначає жанровість його скромних творів, їхню інтимність. Творча спадщина Павлова невелика: «Тесляр» (1838), ДРМ СПб; Родинний портрет (1830-ті), НХМУ; «Діти, що грають в карточні домики» (див. далі виписки з арх.), Псковська картинна галерея; Портрет Д. Павлової, дочки художника (1843), НХМУ; Портрет М. М. Сребдольської, НХМУ; Портрет мічмана Г. Чайковського (1840), Державний музей мистецтв республіки Казахстан ім. А. Кастеєва; краєвид «Церква Спаса Нерукотворного в Полтаві»; Автопортрет (1830-ті). Автопортрет — це майже персонаж Гоголя, скромна маленька людина, Павлов не зобразив себе романтичним художником. Серед графічних робіт відомий рисунок «Чабан», зафіксований офортом Л. М. Жемчужникова в «Живописній Україні» 1861–62 рр.

Серед документів ТЗХ зустрічається ім'я ще одного з досить близьких друзів Т. Г. Шевченка — Михайла Макаровича Сажина (1818–1888–1889(?)). З ним Тарас Григорович познайомився ще під час студіювання в Академії Художеств, де Сажин був вільним слухачем і по закінченні отримав звання некласного художника. Згодом зустрівся з ним, можливо невипадково, в Києві, де вони, в 1846 р., разом з поетом Олександром Степановичем Афанасьєвим-Чужбинським (1816–1875) оселилися в будинку на Крещатицькому провулку, 8а (нині, а тоді на Козиному Болоті). Сажин був пейзажистом, малював переважно аквареллю та просто сепією. Безумовно вони разом ходили на етюди, на пленер, про це свідчать не тільки спогади Чужбинського, але й подібність мотивів краєвидів Шевченка і Сажина.

Вже після арешту Шевченка Сажин ще певний час залишався в Україні (джерела ТЗХ дають право стверджувати, що, напевно, він залишався в Києві включно до 1859 р., бо в 1861 р. він малює вже в околицях Спб — Стрельні). В 1858 р. виконав картину олією «Вигляд інтер'єру Софійського собору», за яку отримав звання академіка. Ця картина була виставлена на лотерею в ТЗХ. Дві роботи олією знаходяться у ДРМ СПб: «Внутрішній вигляд церкви в Україні», п., о., 1855, та «Вид з Володимирської гірки в Києві», к., о. Частина спадщини Сажина зберігається в Києві в НХМУ: «Біля переправи у Києві. Ніч», п.о., та такі акварелі як «Свято закладання Ланцюгового мосту в Києві» (1848), «Церква всіх святих в Лаврі», «Андріївська церква в Києві», «Давні фрески в Софійському соборі», «Видубицький монастир», «Щекавиця. Місце, де похований князь Олег», «Вид на Київ з Подолу (40 рр. XIX с.). Ще дві акварелі «Залишки монастиря св. Ірини поблизу Софійського собору» та «Старий Київ. Печерськ» знаходяться у Національному музеї Тараса Шевченка.

Згодом Сажин опинився у Сибіру, де викладав малювання в Кадетському корпусі м. Омськ, в якому і помер. Твори останнього періоду його життя нам невідомі, можливо, вони є в сибірських музеях Росії.

В архівних джерелах зустрічається і прізвище художника Соколова Івана Івановича (1830(32)–1918), маляра-жаниріста. Він походив з дрібномаєтних дворян, вчився в Московській дворянській гімназії при Московському університеті, звідки, не закінчивши її, вступив до Імператорської Академії Художеств (Спб). Його вчителем був О. Т. Марков (1802–1878). Отримав у спадщину маєток на Слобожанщині. Приятелював з К. Трутовським, який жив неподалік від нього. Іноді вони разом працювали на пленері. Під впливом М. В. Гоголя, як і Трутовський, та власних спостережень більшу частину творчості присвятив зображенню побуту українського села, який його захоплював красою і поетичністю звичаїв. Він його добре знав, але його картини ніколи не набували етнографічності. Настрій численних творів малярства Соколова мав перегук з гоголівськими «Вечорами на хуторі поблизу Диканьки» і «Миргороду». Соколов відомий і як ілюстратор «Тараса Бульби» (1875) та «Сорочинського ярмарку» (1871) Гоголя (ілюстрації не видані).

Завдяки дослідженням молодих мистецтвознавців Леокадії Анчишкиної та Євгенії Лесь відкрилася ще одна маловідома сторінка спадщини Соколова — те, що зараз зветься «орієнталізмом». (Екзотика Кавказу, куди він був відряджений ще в студентські роки з Академії і, мабуть, ще дитячі спогади з Астрахані, де він народився — а тоді це було місто Вавилон з присмаком Сходу — безумовно цьому сприяли). Мабуть зі студентських років він подружився з польським художником Станіславом Хлебовським (1835–1884), так само учнем Маркова. Можливо, відвідував разом з Хлебовським майстерню французького орієнталіста Жана-Леона Жерома (1824–1904). (Хлебовський згодом став придворним малярем турецького султана). Соколов багато подорожував Близьким Сходом. Проте, лишилося обмаль творів орієнталістської тематики його пензля («Діти, що грають на кладовищі в Константинополі» (1860),

«Продаж невільниць на східному березі Чорного моря» (1852)). Матеріали, що публікуються, називають ще одну його орієнталістську роботу «Інтер'єр турецького подвір'я у Константинополі» (1858).

Соколов був, як це видно з архівних джерел, активним членом ТЗХ, відома також його участь в перших художніх угрупованнях Росії, а саме: «Академічні п'ятниці» (1860–1861 рр.); була спроба організації «Художнього товариства» (кінець 1857 — початок 1858 рр.); «Рисувальні вечори по п'ятницях» — організовані наприкінці 1852 р.

Ліберальні погляди Соколова виявилися в його зацікавленні в тогочасному «Тамвидаві» — «Колоколі» О. Герцена та поезією, на той час засланого Т. Г. Шевченка, під впливом якого він створює у 1858 р. ескіз «Проводи рекрутів». Після повернення Шевченка із заслання він особисто з ним знайомиться та опрацьовує ескіз в картину, яка згодом набуває великої популярності і зараз існує в багатьох копіях.

Про ставлення поета до І. Соколова свідчить той факт, що у 1860 р. Шевченко створює офорт «У шинку» («Приятелі») з картини І. Соколова. Останній у 1875 р. ілюструє поему Шевченка «Катерина». Наприкінці XIX с. Соколов живе у Харкові, де організує «Харківське товариство любителів красних мистецтв», 1889 р., і художню школу, там він і помер.

Серед його творів: «Ніч на Івана Купала», Нижньотагільський художній музей образотворчих мистецтв, Росія; «Циганський табір у горах Кавказу», Севастопольський художній музей ім. М.П. Крошицького; «Ранок після весілля на Україні (Перезва)», 1857, Національний музей Тараса Шевченка; «Збирання вишні у поміщицькому садку на Україні», 1858, Державна Третьяковська галерея, Росія Москва; «Ворожіння на вінках», 1860, НХМУ, Київ; «Весілля», 1860, Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького, «Кавказький пейзаж», 1850, ДРМ СПб; «Українські селяни», 1859, ДРМ СПб та інші.

Матеріали ТЗХ дають можливість конкретизувати деякі сторінки історії формування в Україні художньої освіти. В них є листування Наполеона Миколайовича Буяльського з приводу відкриття ним в Києві, в 1852 р., рисувальної школи (мої дослідження щодо складу учнів цієї школи довели, що в ній вчилися тільки учні католицького віросповідання). Буяльський конкурував з Шевченком на посаду вчителя малювання Київського Університету св. Володимира, але конкурсу не витримав. Архівні джерела ТЗХ торкаються й Харківської приватної школи Марії Дмитрівни Раєвської-Іванової (1840–1912).

Архів містить також листування з приводу Київської рисувальної школи М. І. Мурашка.

Матеріали також відображують творчість ще кількох художників, пов'язаних з Україною: К. О. Трутовського (1826–1893) — так само добрий знайомий Шевченка, П. І. Шлейфера (1814–1879), одного з конкурентів на посаду вчителя малювання разом з Шевченком, М. В. Брянського (1830–1908), В. Д. Орловського (1842–1914), при чому у більшості із заявлених ТЗХ творів переважає українська тематика.

Ми свідомо не коментуємо представлені нами матеріали про Т. Г. Шевченка, які широко відомі шевченкознавцям та добре ними опрацьовані, але вважаємо, що разом з джерелами про інших художників вони дозволяють більш глибоко уявити собі і оточення Шевченка, і атмосферу тогочасного Санкт-Петербурга, де він жив та працював в ті часи.

Виписки з архівів подані мовою і з правописом оригіналу.

* * *

арк. 15

Списокъ

Оригинальнымъ картинамъ, копиямъ и гравированнымъ эстампамъ, назначеннымъ въ 4ю художественную Лотерею съ Высочайшего разрѣшенія отъ Общества Поощренія Художниковъ учрежденную.

№	Званіе картинъ	цѣна
	Оригинальные картины	
23	Дѣти играющіе в домики Павлова	100
24	Тоже	100
21	Пейзажъ, видъ близъ Невской Ладоги Сажина	100
37	Св. Іеронимъ съ картины Гверчино Шлейфера	115

арк. 18.

Таблица

Художественныхъ произведеній разыгранныхъ въ четвертую Лотерею съ Высочайшаго соизволенія Общества Поощренія Художниковъ, учрежденную 1 февраля 1842 года.

а, Маслянымъ оригинальныя картины

...№ 23. Дѣти играющіе въ карточные домики г. Павлова

№ 24. Дѣти читающіе азбуку. Его же.

Фонд 448
№ спр. — 153, № в'язки — 8,
№ опису 1

Императорское Общество поощренія художествъ.
«2-я художественная лотерея ОПХ

Начато 16 января 1838 г.
Окончено 11 декабря 1857 г.»

арк. 12. Господину учителю Нѣжинского Лицея Павлову

По порученію Комитета Общества Поощренія Художниковъ препровождаю при семъ къ Вамъ, Милостивый Государь деньги сто пятьдесятъ рублей ассигнац. слѣдующія за картину, представляющую художника

растирающаго краски, которыя поступили во 2ю Художественную Лотерею; Имѣю честь покорнейше просить о полученіи какъ этихъ денегъ равно и о высланныхъ къ вамъ въ 1835 году 200 р. за двѣ картины представляющіе Мальчика съ голубемъ и голову Мальчика, поспѣшить уведомить Комитетъ Общества.
Подписалъ
Членъ Казначей О.П.Х. А. Сапожниковъ.

№ 203.
Марта 1838 года.
арк. 17

Учителя Нѣжинского Лицея Павлова
9 апреля 1838
№ 1ый

Въ Комитетъ Общества Поощренія Художниковъ

Честь имѣю увѣдомить Комитетъ Общества Поощренія Художниковъ что деньги сто пятьдесятъ рублей ассигнаціями за картину поступившую во вторую Художественную Лотерею равно и за прежнія двѣ картины двѣсти рублей я получилъ.
Учитель рисованія
Капитонъ Павловъ

ЛОИА
фонд 448.
№ спр. — 469, в. 28, оп. 1.

Архив Общества Поощренія Художествъ.
«Дело
О разрешении на открытие в Киеве школи рисования для приходящих.

Начато 16 сент. 1876 г.
Окончено 29 нояб. 1880 г.»

арк. 1.

М.Н.П. копія
Управленіе Кіевскаго Учебнаго Округа
Канцелярія
Столъ 1
16 сентября 1876 г.
№ 5805
г. Кіевъ.

Г. Учителю Кіевскаго Реальнаго Училища Мурашко.

Въ разрѣшеніе поданного Вами Г. Попечителю Кіевскаго Учебнаго Округа прошенія отъ 29 августа сего года имѣю честь увѣдомить Васъ, Милостивый Государь, что я разрѣшаю Вамъ открыть въ г. Кіевѣ школу рисованья для приходящихъ. Подлинное подписалъ Управляющій Округомъ, Ректоръ Университета св. Владимира Матвѣевъ. Управляющій Канцеляріею Романенко.

Копія засвідчена нотаріусом 29 лист. 1880 р.

арк. 2. Его Сіятельству Господину Кіевскому Военному Волынскому и Подольскому Генералъ-Губернатору.

Учителя Реальнаго Училища
Николая Мурашко
Докладная записка

Открывъ въ г. Кіевѣ школу рисованія на собственныя средства я много обязанъ содѣйствію городского Головы, который далъ временное помѣщеніе въ городскомъ домѣ, но таковое теперь оказывается не достаточнымъ, такъ какъ учащихся уже около сорока душъ. Такая цыфра, ясно выражая интересъ общества къ этому заведенію, подаетъ мнѣ надежду, что въ скоромъ времени количество учениковъ значительно увеличится. Не имѣя же матеріальныхъ средствъ вести это дѣло какъ следуетъ, я осмѣливаюсь обратиться къ Вашему Сіятельству съ покорнѣйшею просьбою о вспомоществованіи, какое только Вы найдете достаточнымъ для этой школы.

Н. Мурашко.

1876 года
октября 25 дня.

арк. 3.

Кіевскій Подольскій и Волынскій Генералъ-Губернаторъ
2 ноября 1876 года.

Въ Общество Поощренія Художниковъ

Учитель Реальнаго училища Николай Мурашко, открывъ въ Кіевѣ на собственныя средства школу рисованія, помѣстилъ ее временно въ городскомъ домѣ; но какъ занимаемое имъ помѣщеніе оказывается недостаточнымъ, такъ какъ количество поступающихъ въ это заведеніе съ каждымъ днемъ увеличивается, поэтому Мурашко проситъ объ оказаніи ему на этотъ предметъ пособія.

Признавая учрежденіе въ Кіевѣ помянутой школы рисованія полезнымъ, я нужнымъ считаю сообщить объ означенномъ ходатайствѣ Мурашко обществу поощренія художниковъ съ приложеніемъ докладной записки просителя, съ тою цѣлью, не будетъ ли признано возможнымъ оказать этой школѣ пособіе и о послѣдующемъ покорнѣйше прошу меня увѣдомить.

Генералъ-адьютантъ /подпись/

ЛОИА
ф. 448, спр. 584, в. 32, оп. 1.

«Удостоверение
Инспектора народных училищ Киевской губернии,
данное Киевской рисовальной школе
нач. 1 дек. 1880 г.»

арк. 1

М. Н. П. Кіевскій учебный округъ инспекторъ Народныхъ Училищъ Кіевской Губерніи 1го р-на декабря 1 дня 1880 г. № 455 Кіевъ.	Удостовѣреніе Существующая въ Кіевѣ рисовальная школа, руководимая художникомъ С. Петербургской Академіи Николаемъ Ивановичемъ Г. Мурашко находится нынѣ въ весьма удовлетворительномъ состояніи. Учащихся въ этой школѣ 72 въ томъ числѣ 56 муж. пола и 16 женского. Помѣщеніе

удобное и соответствуетъ назначенію; школа содержится на счетъ частнаго пожертвованія, оказываемаго благотворителемъ Г. Терещенко, затѣмъ взносомъ платы за право ученія и наконецъ ежегоднымъ пособіемъ отъ города и ежегодными выставками, въ чемъ и удостовѣряю, присовокупляя, что школа заслуживаетъ вниманія и поощренія.

Инспекторъ Статскій Советникъ
Иванъ Чечетъ.

ЛОИА фонд 448, спр. 585, в. 32, оп. 1.	«Письмо к Григоровичу Д. В. от 20/XII — 80 г. о Киевской школе рисования. (Терещенко) Счета по Киевской школе рисования. Нач. 20 дек. 1880 г. Оконч. 27 марта 1883 г.»

Москва 20.XII.1880

арк. 1-2

Милостивый Государь,
Дмитрий Васильевичъ!

Прошу Васъ извинить меня, что я не отвѣчалъ на любезное письмо Ваше: я получилъ его наканунѣ выѣзда въ Москву и хотелъ непремѣнно заѣхать в Питеръ нарочно, чтобы лично благодарить Васъ за Ваше сочувствіе къ школѣ рисованія въ Кіевѣ.

Къ сожалѣнію дѣла задержали меня въ Москвѣ и я въ настоящую поѣздку не смогу побывать в Петербургѣ, почему приношу Вамъ письменно благодарность отъ лица Киевской школы.

Богданъ Ивановичъ Ханенко передалъ мнѣ, что Вы хотели знать какое оффиціальное положеніе занимаетъ школа для представленія Комитету Общества Поощренія Художниковъ на утвержденіе обещанной субсидіи изъ Верещагинскаго капитала. Для этой цѣли прилагаю Вамъ при семъ засвидѣтельствованныя копіи документовъ школы. Какія потребуются еще свѣденія, покорнѣйше Васъ прошу писать въ Кіевъ, я немедленно вышлю.

Весной я постараюсь пріѣхать въ Питеръ, чтобы лично попросить у Совѣта по некоторымъ вопросамъ и надѣюсь, что Вы не откажете мнѣ въ этомъ.

А пока прошу Васъ принять увѣреніе въ глубочайшемъ уваженіи къ Вамъ Вашего покорнѣйшего слуги

И. Терещенко.

арк. 4. Рахунок 1883 р. Магазин естампів та картин Фельшене.
15 березня.

1. Лист Rivoire
1. « » Schuler
6 « » Bouvier
1 Хромолитогр. Hunt
6 лист. Chabec Dussengey
2 Альбома Juton.

арк. 5. Рахунки придбанням рисувальних посібників для Київської рисувальної школи з процентів капіталу В.В. Верещагина.

1) Колекція квітів у фарбах Гунте.
2) Колекція птахів Бувье.
3) Зібр. плодів та квітів Рівуар.
Колекції різн. орнаментів і т.і.

ЛОИА
фонд 448, спр. 115,
в. - 6, оп. 1.

«Дело о пансионерах общества
Нач. 16 ноября 1834 г.
Конч. 22 апр. 1850 г.»

арк. 14. **Сажинъ**

арк.14[6] 1834 год. Костромской губерніи города Галича, сынъ купца 3й гильдіи Макара Алексеева Сажина, Михайло прибылъ въ Петербургъ съ коллежскимъ совѣтникомъ и камергеромъ ...нрзб для опредѣленія въ Императорскую Академію Художествъ, но получивъ отказъ проживаетъ теперь на квартирѣ и ходитъ только въ рисовальные классы постороннихъ учениковъ. Его знаетъ и ходатайствуетъ статскій Совѣтникъ Павелъ Петровичъ Свиньинъ.

арк. 32[в]. **Шлейферъ**

арк. 33. Милостивый Государь Василій Ивановичъ!

Съ удовольствіемъ исполнилъ желаніе Общества Поощренія Художествъ на счетъ успѣховъ учащегося у меня Г. Шлейфера, честь имѣю увѣдомить что онъ въ теченіи нескольких мѣсяцевъ пользуясь моими уроками постоянно успѣваетъ и подаетъ большую надежду въ предъ тѣмъ болѣе, что оставилъ службу занимается живописью и рисованіемъ съ отличнымъ прилежаніемъ и

охотою; такіе качества, какъ Вам известно, служатъ необходимѣйшимъ условіемъ къ приобретенію дальнѣйшихъ успеховъ въ художествахъ.

Съ совершеннымъ почтеніемъ и преданностію имѣю честь быть
покорнѣйший слуга
Петр Басинъ.
22 ноября 1836.

арк. 34. Въ Комитетъ Общества Поощренія Художествъ
Коллежскаго Регистратора Шлейфера
покорнѣйшее прошеніе.

Съ юныхъ лѣтъ имѣя непреодолимую склонность къ живописи, невзирая на то, я обязанъ былъ по волѣ родителя моего коллежскаго совѣтника Шлейфера, обремененнаго большимъ семѣйствомъ, опредѣлиться на службу въ Департаментъ Внѣшней Торговли, гдѣ продолжалъ службу 4 года, не в силахъ уже былъ преодолеть врожденныя чувства къ изящному, оставивъ оную посвятилъ себя три года уже на просвѣщеніе по части исторической живописи, посѣщая ежедневно до нынѣ классы Академіи Художествъ, а съ августа 1835 года продолжаю занятія свои подъ особеннымъ руководствомъ Г. Академика Басина на собственномъ иждивеніи. Въ теченіи какового времѣни за успѣхи мои удостоился отъ Г.Г. професоровъ Академіи одобрѣніе, и переведенъ въ натурный классъ.

Не имѣя совершенно никакого состоянія и возможности продолжать ученіе на собственном иждивеніи, осмеливаюсь прибегнуть подъ милостивое покровительство онаго Общества Поощренія Художниковъ съ покорнѣйшею просьбою осщастливить меня въ теченіи трехъ лѣтъ возможнымъ вспомоществованіемъ на окончаніе курса въ Академіи по исторической живописи.

При семъ честь имѣю приложить на благоусмотрѣніе послѣдній трудъ мой по живописи.

Коллежскій регистраторъ Павелъ Ивановъ сынъ Шлейферъ.
Сентября 9 дня 1836 г.
Жительство имѣю въ Галерной улицѣ на Полковомъ дворѣ у Доктора Франка.

арк. 35. Лист до Сапожникова з клопотанням про Шлейфера.

Мокрицький

арк. 45. Милостивый Государь Василій Ивановичъ.

Состоящій подъ покровительствомъ Общества ученикъ мой Г. Мокрицкій и другой Илья Липинъ занимаясь рисованьемъ и живописью дѣлаютъ какъ и вамъ извѣстно замѣчательные успѣхи, на которые и Академія обратила вниманіе.

Я прошу Васъ представить о нихъ Комитету Общества какъ о людяхъ достойныхъ одобренія.

Съ совершеннымъ почтеніемъ и преданностію имѣю честь быть
февраля Вашъ покорнѣйший слуга К. Брюлловъ
1837 г.

Шевченко

арк. 62. Пансіонеръ Общества Шевченко въ теченіе 4 мѣсяцевъ не посѣщалъ Академическіхъ классовъ и никакихъ трудовъ своихъ непредставлялъ Комитету, не взирая на сделанные мною ему замечанія, почему и предлагаю Комитету уволить его, и изъ содержанія его (состоящего изъ 120 р. сер.) назначить 45 руб. сер. молодому граверу по деревѣ Дунину...

Членъ Казначей.

1842. май 15го.

арк. 63. Пансіонеру Общества Поощренія Художниковъ Шевченкѣ

Извѣстно о томъ, что Вы, за первый опытъ въ живописи, удостоились награжденій отъ Императорской Академіи Художествъ серебряною медалію 2й степени, Комитетъ Общества Поощренія Художниковъ поставляетъ себѣ приятною обязанностію изъявить Вамъ сколь радостные для него успѣхи оказываемые Вами на избранномъ Вами поприщѣ, и если въ дальнѣйшихъ Вашихъ занятіяхъ по живописи Вы будете продолжать оказывать то же прилежаніе, то без сомненно всегда найдете въ Членахъ Комитета самыхъ усердныхъ и постоянныхъ обозрителей.

Вице предс.

Об-ва П.Х.

арк. 64. Аналогичний лист. 25 листопада 1840 р.

арк. 65. Въ Общество Поощренія Художниковъ отъ ученика Императорской Академіи Художествъ Тараса Шевченка

Прошеніе.

Будучи покровительствуемый Обществомъ Поощренія Художниковъ въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ, и средствами которого по мѣрѣ моихъ способностей; образованія въ избранномъ мною художествѣ, и получивший за первый опытъ въ живописи лестное для меня одобреніе, рѣшился вторично прибѣгнуть съ покорнѣйшею моею просьбою. –

Въ предѣлахъ моей родины южной России уцѣлѣли до сего врѣмени многія следы вѣковыхъ потрясеній испытанныхъ некогда этимъ краемъ въ безпрерывной борьбѣ за вѣру и независимость съ иноплеменными хищными соседями. Тамъ в памяти народной живы еще безчислѣнные поэтическія преданія старины свидѣтельствующія о доблестныхъ подвигахъ предковъ; тамъ разнообразныя красоты природы, или особенность мѣстныхъ нравовъ, и обычаевъ, издревлѣ перешедшихъ къ потомкамъ, на каждомъ почти шагу останавливаютъ вниманіе

Желая болѣе здѣлать извѣстными достопримечательности моей богатой воспоминаніями историческими, и рѣзко отличающейся отъ другихъ, народныхъ бытомъ настоящего времени, я предпринялъ изданіе названное мною живописная Украина, которое раздѣлено на три слѣдующіе части: 1ое — Виды премичательные по красотѣ или историческимъ воспоминаниямъ. 2ое —

Историческія событія – изданіе будетъ выходить отдѣльными выпусками въ количествѣ 12ти эстамповъ ежегодно. — три эстампа по возможности конченые представляю на благоусмотреніе общества и

арк. 66. ежели удостоюсь благосклонного вниманія и одобренія, то не имѣя собственныхъ средствъ для разсходовъ въ такомъ случаѣ неизбежныхъ. — Беру смѣлость просить о помощи въ предпринятомъ мною дѣлѣ. И почту себя счастливымъ ежели общество благоволитъ мнѣ дать возможность отпечатать первые два выпуска состоящіе изъ 6-ти эстамповъ, въ количествѣ 600тъ экземпляровъ, и соизволитъ принять отъ меня 100 или болѣе экземпляровъ моего изданія.

Императорской Академіи Художествъ
вольноприходящій ученикъ Тарасъ Шевченко.

ЛОИА
фонд 448, спр. — 270,
в. 14, № оп. 1.

«Членские лотереи.
с 1856 по 1871 г.»

арк.13. 1859 г.
Списокъ картинамъ и рисункамъ, назначенныхъ въ лотерею между Г.Г. Членами Общества Поощр. Худ. за 1859 г.
.....
6. Соколова Малороссийская сцена.

арк.20. Для членской лотереи 1862 года положено купить двѣ картины:
1. Внутренность церкви св. Троицы
2. Наружный видъ Кушелевской церкви въ Сергіевской пустыни и опредѣлено выделить за нихъ художнику Сажину 200 рублей.
Члены секр. (подписи)

20 января 1862 г.
«Выписка из журнала Комитета ОПХ, 16 марта 1863 г. о выдаче за
арк.22. следующие картины денег, среди них:»
«Видъ из Малороссіи
Орловского — 100 р.
Видъ из Украйны « » - 50 р.

арк.29. «Письмо Ф. Прянишникова Ал. Мих. Марковичу о том, что выигранная им картина Трутовского «подсолнечник» возвращена об-ву для недостаточных художников.
4 ноября 1863 г.»

арк.36. Картину Малороссійская сцѣна работы г. Трутовскаго положено купить для членской лотереи за триста рублей сереб.
Подписи.

арк.45. «Журнал Торж. Собр. ОПХ 27 декабря 1863 г. № 97.
Список участников лотереи и выигрышей.»
№ 7. Трутовскій. Дети и подсолнечник. Н.Ф. Брюлловъ
№ 15, 16. Орловскій. Пейзажи. Дурново
Розинскій

арк.46. №№ 19, 20, 25 — Виды церкви Сажина. Ламбертъ
Манн
Манн

арк.48. «Список выигрышам чл. лотер. ОПХ 8 янв. 1865 г.»
№ 10. Трутовскій. Дедушка и внучата.
№ 20. Орловскій. Мостъ на болоте.
№ 22. « » Мельница.

арк.49. «Картины, куплен. для лотереи ОПХ 8 апреля 1869 г.»
5. Брянскій. — 75 р.

арк.52. «Журнал Торж. Собр. ОПХ 2 марта 1868 г.
Список выигрышей лотереи.»
№ 9. Брянскій. Малороссіянка.

арк.56. Список журі пост. виставки.
Серед членів — Орловський, Вл. Дон.

арк.57. «Журнал Торж. Собр. ОПХ 9 февраля 1869 г.
Список выигрышей лотереи:»
№ 12. Брянскій. Головка девочки. П. М. Третьяковъ.
№ 35. Орловскій. Мельница. Виллевальде.

арк.63. «Журнал Общего Собр.21 марта 1871 г.
Список выигрышей лотереи.»
№ 15. Брянскій. Головка. А.Ф. Штритеръ.

ЛОИА «Дело о комиссионере Общества
фонд 448, спр. 220, Ширяеве в Москве.
в. 2, оп. 1. 1822–50 г.»

арк.28. Лист до Ширяєва про 3-ю лотерею, в як. серед ін. робіт буде розиграна робота Штернберга.
1839 р.

ЛОИА Про 1[у] художню лотерею без програшу,
фонд 448, спр. 143, що заснована ТЗХ.
в. 8, № оп. 7. нач. 25 лют. 1839 р.
закінч. 6 квіт. 1837 р.

арк. 10-11 Объява про лотерею.
Список картин при ньому. Серед ол. ориг. карт.
«Мокрицкого Разносчик.
Щедровского Пейзаж.
Его же Собака
Ланченко Киевлянин, давший весть претичу».

ЛОИА
фонд 448, спр. 100,
в. 5, оп. 1.
«Книга для записи худ. произведений, принадлежащих Обществу. 1834 г.»

арк. 28. Картина Мальчикъ въ голубомъ
Павлова. 1.100. по жребию лотереи г. гл. О.В. Кочубею.
Картина Головка мальчика
Павлова. 1.100. тоже г. члену графу Малышеву.

ЛОИА
фонд 448, спр. 253,
в. 13, оп. 1.
«8-я Публичн. безпроигрышная лотерея худ. произведений.
1854 г.»

арк. 4. «В числе др. произведений Сцены из русского народного быта по 10 экз. кажд.
всего — 100 экземпл.»

ЛОИА
фонд 448, спр. 252,
в. 13, оп. 1.
«Дело о постоянной выставке художест. произв, учрежденной Об-вом с 1858 г.
1854–1863 г.»

арк. 4. Серед членів-розпорядників проф. І. І. Соколов,
ак. В.Ф. Тимм,
ак. Трутовський К.О.

ЛОИА
фонд 448, спр. — 242,
в. 13, оп. 1.
Лотереї за період
з1850–58 р.р.
список твор. та серед них —

арк. 10. «Список картин для розыгрыша 1857 г.
№ 1. Видъ на берегу Черного моря. Веневитиновъ.
арк. 15. Аналогичний список 1858 р. лотереї.
27-го дек.
№ 4. Малороссійскій пейзажъ. Веневитиновъ.

ЛОИА
фонд 448, спр. 223,
в. 13, оп. 1.
«Дело о помещике Наполеоне Буяльском, под. губернии по вопросу об устройстве худ. мастерской.
1846 г.»

арк. 1. Въ Общество Поощреній Художниковъ
Академіи Художествъ въ СПетербургъ
Помѣщика Подольской Губерніи Митинскаго Уѣзда
Наполеона Буяльскаго
Прошеніе.

По десятилѣтнемъ пребываніи за границей въ разныхъ Академіяхъ для изученія живописи, возвратившись обратно въ Отечество, я поселился в гор. Кіевѣ, и желаю устроить у себя мастерскую, съ всѣми необходимыми приборами; потому честь имѣю покорнѣйше просить Общество Поощренія Художниковъ почтить меня увѣдомленіемъ, могу ли я посредствомъ сего общества, получить желаемые мною вещи, и по какой цѣнѣ, а именно: ....

Далі йде перелік гіпсів, манекенів, зразків та матеріалів.

1844 года 19 ноября.

Живописец помѣщик,
Наполеонъ Буяльский.

Жительство имѣю въ Дворцовой Города Кіева части по Хрещатицкой улицѣ въ домѣ Линниченка.

арк. 2. «Письмо к М. Д. Резвому, излагающее просьбу Н. Буяльского к Прянишникову, которого он просит посодействовать определению Б. учителем рисования в Университет св. Владимира, что дает ему возможность открыть в Киеве живописную школу.

23 окт.1846 г.»

арк. 3. Его Высокопревосходительству Действительному Тайному совѣтнику Председателю Общества Поощренія Художниковъ Федору Ивановичу Прянишникову.

Помѣщика Подольской губерніи
Художника по исторической и портретной части Наполеона Буяльского
Прошеніе

По изученію живописи за границею въ теченіи двѣнадцати лѣт, а именно: въ Берлинѣ, Дюссельдорфѣ, Парижѣ и Италіи, я имѣя намѣреніе открыть въ городѣ Кіевѣ публичную живописную школу, на собственномъ иждевеніи, под распоряженіемъ С. Петербургской Академіи Художествъ.

Выстроилъ я нарочно домъ для помѣщенія школы, и сдѣлалъ разныя приготовленія; но не имѣя достаточнаго количества матеріаловъ, и зная, что такія находятся подъ распоряженіемъ учителя рисованія Университета св. Владиміра, по подачѣ тѣм же учителемъ въ концѣ 1845 года прошенія объ увольненіи его отъ службы, просилъ я Совѣтъ Университета и управляющего Кіевскімъ учебнымъ округомъ о исходатайствованіи для меня этого мѣста на открывшуюся вакансію, и по полученіи онаго я обязуюсь открыть публичную школу на своемъ иждевеніи и на основаніи объясненномъ въ томъ же прошеніи.

Въ ответъ сего Управляющій Кіевскімъ учебнымъ округомъ объяснилъ, что по причинѣ неимѣнія Академического званія я место учителя рисованія получить не могу.

Потому рѣшился я ѣхать въ СПетербургъ, гдѣ то по прибытіи своемъ представиль я въ Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ мои работы и проэктъ учрежденія школы, – Совѣтъ Академіи Художествъ по утвержденіи меня въ званіе и по разсмотреніи и одобреніи проэкта положилъ, представить дѣло мое Его Сіятельству Министру Народного просвѣщенія, и вмѣсте съ темъ, просить Его Сіятельство назначить меня на просимое мѣсто, дабы тѣмъ дать мнѣ способъ открыть въ Кіевѣ при университете св. Владиміра живописную школу по неимѣнію вовсе въ той сторонѣ подобного заведенія, и въ то время когда много есть желающихъ посвятить себя изящному искусству.

і т. і.....

Художникъ по исторической части
Помѣщик Наполеонъ Буяльский
СПб 12 февр. 1846 г.

На аркуші олівцем:
там, де «званіе», приписка «свободного художника».

ЛОИА
фонд 448, спр. 209,
в. 12, оп. 1.

«Журналы годичного собрания и заседаний ОПХ 1845–1846 г. г.»

арк. 17. Журналъ засѣданія Комитета
11 ноября 1846 г. № 17.

арк. 18. Розгляд прохання Буяльського про школу. Вирішено, у випадку підтвердження його посилань на прохання Академії (про що неофіційно написати до Григоровича), підтримати у справі набуття посібників, які має тов-во в розпорядженні для відкритої школи.

ЛОИА
фонд 448, спр. 305,
в. 17, оп. 1.

«Переписка об-ва о картинах и др. художествен. произведениях.
1860.»

арк. 1. На основаніи §§ 10 и 13 Высочайшее утвержденнаго устава, поднесены были Г.г. членамъ Общества Поощрения Художниковъ: въ 1858 году — литографія съ картины Федотова «Пріездъ жениха» и въ 1859 году галванографія съ картины Брюлова «Сладкія воды в Азіи». Изъ означенныхъ эстамповъ, по заказу Комитета, первая исполнена въ Берлинѣ, а другая — въ Мюнхенѣ.

Въ нынѣшнемъ 1860 году положено поднести Г.г. членамъ хромолитографію съ картины Академика Соколова «Малороссійская свадьба». Картина

эта принадлежитъ Государынѣ Императрицѣ, и Ея Величество съ милоствѣйшею готовностію соизволила дозволить Обществу воспользоваться картиною для означенной цѣли.....

ЛОИА
фонд 448, спр. 297,
в. 16, оп. 1.

«Книга для записывания картин и других художественных произведений на Выставку Общества Поощрения Художников.
1858–59 г. г.»

арк. 3-4. Поступила
№ 23. 1858 г., 15 февр. Греческий монастырь въ окрестностях Константинополя
Ак. Соколовъ.
снята с выставки 10 авг. 1859.
куплена за 150 р. сер. Кондратевым.
№ 24. 1858 г., 15 февр. Внутренность турецкого двора въ Константинополѣ.
Ак. Соколов, снята 23 апр. 1859 г.
250 р. с., куплена Ф.И. Прянишниковымъ.
№ 25. Малороссійскій пейзажъ. Соколовъ.
15 февр. — 27 дек.
Разыграна в лотерею 58 г.

арк. 7. № 56. 1858 г. Рисунокъ. Соколовъ. — до 17 апр.
№ 66. 12 марта 1858 г. Видъ Софіевскаго Собора в Кіевѣ. Сажинъ.
200 р.с. куплена г. Гартвиком.
№ 162. Штернберг. Ит. ландшафт. акв.
прин. Ея Имп. Высочеству.

арк. 17. № 177-178. Деревенские дети и дер.сцѣна
Соколовъ?
Ея Имп. Выс. Мар. Ник.
1859 г.

арк. 30. №№ 280, 281. 1) Малороссійскій пейзажъ и
2) Малороссійская сцѣна
И. Соколова.
1) 500 и 2) 600 р. 1[а] разыграна.
1) отправлена Прянишникову.

арк. 36. № 323. Внутренний видъ церкви св. Троицы въ г. Кіевѣ
Сажинъ. Продана Трубаеву.

арк. 38. № 338. Трутовскій. Малороссійская сцѣна. Чтение письма.
19 янв.1860 г. не проданы.

ЛОИА
фонд 448, спр. 254,
в. 13, оп. 1.
«Разные документы о картинах.
1854–57 г.»

арк. 28. Список картин галереї Прянишникова, серед них:
№ 133. Трутовский. Эскизъ. Малороссіяне на поле.

ЛОИА
фонд 448, спр. 112,
в. 6, оп. 1.
«О документах, состоящих под покровительством ОПХ.
1834»

арк. 4. Лист про передачу робіт вихованців ТЗХ, серед них:
Сажин, копія з Верне, буря.

ЛОИА
фонд 448, спр. 320,
в. 17, оп. 1.
«Книга для записывания художественных предметов, поступающих на Выставку ОПХ.
1860–1864 г. г.»

13 февр. 1860 г.
арк. 2. И. Соколовъ. № 10. Малороссійскій пейзажъ. Разыгр. в лотерею.
« » № 11. Женщина, моющая свое дитя. « »
март 1860 г.
арк. 6. Трутовскій. № 21. Малороссійская сцѣна. Зима. Разыгр. в лотерею.
октябрь 1860.
арк. 13. « » № 28. Дерев. народ. сцена.
август 1861 г.
арк. 19. « » № 12. Малороссійская сцѣна. Выиграна Усовымъ.
арк. 20. И. Соколовъ. № 26. Морской берегъ. Разыгр. в лотерею.
арк. 21. Сажинъ. № 34. Внутренность собора.
декабрь 61 г.
арк. 25. « » Внутр. видъ церкви въ Стрельне. купл. Кокоревымъ.
1862 г. март.
арк. 28. Трутовскій. Балаганъ. акв. № 120.
арк. 30. Сажинъ. № 153. Часовня въ Стрельне.
янв. 1863 г.
арк. 39. Орловскій. № 293. Видъ въ Малороссіи.
« » № 294. « » разыграны.
сентябрь.
арк. 47. « » № № 412-414. Пейзажи. Подарены ...нрзб выставки.

ГЛОИА
фонд 448, спр. 434,
в. 26, оп. 1.
«Лотерея за 1874 год.»

арк. 9. Списокъ выиграшей членской лотереи Общества Поощренія Художниковъ, происходившей въ Общемъ Собраніи 20 апрѣля 1875 года.

№

1. Рѣпинъ «Бандуристъ» (акв). выигр. кн. Над. Ал. Барятинская.
4. Трутовскій. кар. рис. «Малороссійск. сцена». Ник. Ал. Казинъ.
5. Трутовскій. рис. кар. «Спящая девушка». Вас. Андр. Шегоринъ.
9. Максимовъ. Малороссіянка. кн. Ан. Алекс. Куракинъ.

ГЛОИА
фонд 448, спр. 590,
в. 32, оп. 1.

Каталогъ картинъ и другихъ изящныхъ предметовъ, принятыхъ на выставку ОПХ, и для продажи и на храненіе.
с 1-го янв. 1880 г.
по 26 июн. 1880 г.

арк. 1. Менкъ. Пейзаж. 12/227 — 100 р. — прод. 75. 24 окт. обратно.
Куріаръ. « » 18/236 75 р. — возвращ. 1880 г. 8 августа
Менкъ. Березовая роща. 22/242 — 200 р. — возвр. 7 авг. 1880 г.
арк. 2. Голынскій. Жанр. Свиданіе съ Турген. 47/270 — 200. Продано. 125. Сент. 1880 г.
« » Дѣвочка. — 100 р.
арк. 5. Выписка картинъ по квитанціямъ до 1-го янв. 1880 г. оставшіеся на выставкѣ къ 26 июню 1880 г.
Брянскій эскизъ. 100 р.
арк. 8. Список якихсь творів, що склад. олівцем і закреслений. (оборот ... нрзб).
худож. Сергѣевъ. № 25. Хаты в Малороссіи.
« » Ладыженскій. Этюдъ.
« » Яблочкинъ. № 30. Собачка въ шляпѣ.
арк. 7. « » Ладыженскій. Жанръ.

ГЛОИА
фонд 448, спр. 636,
в. 33, оп. 22.

«Доклад о Харковской школе рисования и живописи.»

«Переписка о Харьк. Школе. Счета.
Нач. 15 янв. 1881 г.
Оконч. 10 апр. 1884 г.»

арк. 1.
Открытіе школы.

Харьковская школа рисованья и живописи открыта съ 21-го февраля 1869-го г. М. Д. Ивановой (нынѣ Раевской) художникомъ Императорской Академіи Художествъ. Въ школу принимаются всѣ желающіе

Приемъ учениковъ.

учиться рисовать, безъ различія пола, возраста и званія. Пріемъ бываетъ впродолженіи всего учебного года; ученики остаются въ школѣ сколько хотятъ — отъ нѣсколькихъ уроковъ до нѣсколькихъ учебныхъ годовъ.

Число учениковъ.

За $11^1/_2$ летъ въ школѣ было учениковъ 250, учениць — 100 — всего 350 человекъ. По годамъ они распредѣляются слѣдующимъ образомъ:

въ 1869-мъ г., до каникулъ 19, въ 1869–70 г. — 20, въ 1870 — 71 году — 23, въ 1871–72 г. — 27, въ 1872–73 г. — 37, въ 1873–74 г. — 66, въ 1874–75 г. — 59, въ 1875–76 г. — 52, въ 1876–77 г. — 47, въ 1877–78 г. — 51, въ 1878–79 г. — 51, въ 1879–80 г. — 44 человѣка.

Сверхъ того въ 1872 г. во время бывшаго въ Харковѣ съезда народныхъ учителей 30 изъ нихъ посѣщали Школу впродолженіи 2-хъ недѣль для ознакомленія съ пріемами элементарнаго обученья рисованью. Изъ вышеприведенныхъ цифръ видно, что число учениковъ постоянно вырастая въ первые 4 года въ 1873–74 г. сразу увеличилось на 29 человекъ болѣе предыдущего года, это объясняется открытіемъ въ этомъ году Харьковскаго реальнаго училища, изъ 66 учениковъ 30 готовится поступить въ реальное училище. Въ послѣдніе 6 лѣтъ ежегодное число учениковъ вращается около 50.

Помѣщеніе школы

Школа помѣщается въ спецьяльно устроенномъ для нея залѣ (на Чернышевской ул. въ домѣ Раевскихъ въ № 6) представляющемъ всѣ необходимыя для класса рисованія удобства.

Ученики и ученицы занимаются всѣ въ одной общей большой мастерской, раздѣляются они не по классамъ, а по группамъ или отдѣленіямъ, соответственно съ их знаніями и развитіемъ.

Врѣмя занятий.

Уроки бываютъ ежедневно, съ 1-го сентября по 1-е іюня, кромѣ праздниковъ и воскресенья по несколько часовъ въ день. Сверхъ урочныхъ часовъ, когда учительница въ школѣ и руководитъ занятіями. Школа открыта для учениковъ въ продолженіи всего дня, желающіе приходятъ и работаютъ сами.

Средства школы.	Школа содержится на частные средства Ивановой-Раевской. Ученики вносятъ за ученье опредѣленную плату — 5, 10 или 15 р. въ мѣсяцъ, плата обусловливается не временемъ, проводимымъ учениками въ школѣ, а ихъ матеріальными средствами, неимеющіе никакихъ средствъ пользуются уроками бесплатно. Число безплатныхъ учениковъ неограничено....
Награды.	Во время конкурсовъ, бывшихъ въ Импер. Акад. Худ. въ 1872–75 г. учениками школы Харьковской получено 4 серебр. медали.
арк.арк. 5-13.	Переписка з Д. В. Григоровичем Іванової-Раевської з приводу навчальних посібників, з'їзду вчителів малювання і т. д.

арк. 16. 20 мая 1883.

Многоуважаемый Дмитрій Васильевичъ!

Я согласился съ Иваномъ Петровичемъ Балашевымъ на счетъ того, что имеющіеся у Васъ 10000 руб. (десять тысячъ) могутъ быть всецело употреблены на Петербургскую рисовальную школу. Тогда другія десять тысячъ, которыя по мѣрѣ силъ буду доставлять Вамъ частями, будутъ предназначены на одну или двѣ провинціальныя школы.

Васъ уважающій В. Верещагинъ.

ГЛИАО фонд 448, спр. 371, в. 21, оп. 1.	«Переписка художников и др. лиц о картинах и др. худ. произвед. 1869 г.»

арк.49. Продана на постоян. Выст. Головка дѣвушки за сто руб. деньги за вычетомъ пяти процентовъ получилъ сполна.

М. Брянскій.

1869 г.

апр. 18

арк. 58. Розписка Брянського 8 квіт. в отриманні 50 р. за продан. картину.

ГЛОИА фонд 448, спр. 386, в. 22, оп. 1.	«Переписка художников и других лиц о картинах и др. худ. произведениях. 1870 г.»

арк. 78.	Розписка Семирадського в отриманні грошей за картину «Цыгане в Малороссии».
арк. 77.	Розписка Брянського в отриманні 175 р. за голівку дівчини.
арк. 131.	Аналогичні розписки Брянського — 30 р.
136.	за пейзаж. за голівку — 100 р.

ГЛОИА
фонд 448, спр. 385,
в. 22, оп. 1.

«О продаже картин и рисунков.
1870 г.»
Картины, принадлежащие Гм Гун.
Орловскій — мост — 75–50
« » Неап. видъ — 200.

ГЛОИА
фонд 448, спр. 341,
в. 19, оп. 1.

«Переписка с художниками.
1865–1871.»

арк. 5-6. Лист Перова В. К до Григоровича Д. В., в ньому перший ділиться своїми творчими планами.

«Нарисовавши поотчетливѣе, я Вамъ пришлю слѣдующіе эскизы.

1-й — Молоденькая гувернантка, первый разъ поступившая на мѣсто въ купеческій домъ; моментъ взятъ мною, когда она представляется и всѣ домочатцы, начиная отъ купца до кухарки, столпясь въ дверяхъ, глядятъ на нее съ безсовѣстнымъ любопытствомъ. 2-я выздораливающій ребенокъ, въ этомъ эскизѣ я хочу представить радость всего семейства, начиная от старой бабушки и кончая еще болѣе старой няней, которая идетъ съ просфиркой, а остальныя не знаютъ чѣмъ и забавить и чѣмъ накормить больное дитя. 3-й четыре маленькихъ несчастныхъ ученика (мастеровыхъ) въ страшный морозъ и вьюгу везутъ въ гору огромную кадку воды, одетыя на совесть по сезону. Вы его у меня видели. 4 свиданіе истинно любящаго будочника съ сосѣдкой горничной. 5 кабакъ — гдѣ представляется сцена крестьянъ, возвращающихся съ заработокъ, одинъ изъ нихъ, подперши голову рукой облокотившись на столѣ горько поетъ грустную пѣсню, а другой нетерпѣливо зоветъ его продолжать свой путь к дому, въ двери видны крестьянѣ уже уходящія съ лестницы съ котомками и топорами на спинѣ».

14 дек. 1865 г. Вас. Перовъ.

ГЛОИА
фонд 448, спр. — 347,
в. 20, оп. 1.

«Переписка с худ. и др. лицами о картинах и др. худ. произв.
1866 г.»

Розписки Брянського М.

арк. 34. «Малороссійская жница». Продано за 80 р.
арк. 32. «Малороссійскіе сюжеты».
арк. 30. «Малороссіяне». 150 р.

УДК 821.161.2

Тетяна Ніколаюк
кандидат історичних наук,
доцент кафедри культури
і соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА

Феномен Т. Г. Шевченка в оцінках представників царської влади

Анотація. На основі історичних документів у статті досліджені заходи царського режиму Російської імперії, спрямовані на викорінення творчості Тараса Шевченка з культурного життя та пам'яті українського народу. Також автор звертає увагу на актуальність теми в наш час.

Ключові слова: 200-річчя з дня народження Тараса Шевченка, феномен Тараса Шевченка, боротьба царизму проти Тараса Шевченка.

Актуальність теми. Упродовж двох століть Тарас Шевченко є духовним світочем українського народу. У його творчості закодовані глибинні основи буття українського народу, його віковічні коди відтворення і воскресіння з тимчасових періодів бездержавності й неволі. Саме тому проти нього так люто боровся царський режим, всіляко намагаючись заборонити поширення впливу творчості Шевченка на народні маси.

У цій боротьбі царизм використовував усі можливі засоби – від арешту і заслання Шевченка із забороною писати і малювати, до заборони посмертно вшановувати пам'ять Кобзаря і публікувати його твори.

На основі історичних джерел нами висвітлено боротьбу царського режиму Росії проти творчості і пам'яті Великого Кобзаря. Боротьба царизму проти творчості Шевченка – це, по суті, боротьба проти українського народу, його самостійницьких змагань, яка, продовжуючись віками, триває й донині. Вкрай актуальною вона є сьогодні, коли імперська Росія Путіна веде війну проти незалежної України. Ми повинні знати історію, аби робити з неї правильні висновки, знати своїх ворогів і методи їхньої боротьби з нами.

Мета статті – висвітлення боротьби царизму проти творчої спадщини і пам'яті геніального поета Тараса Шевченка, його впливу на український народ.

Виклад основного матеріалу. 9 березня 2014 р. Україна відсвяткувала 200-річчя з дня народження великого Кобзаря, видатного сина українського народу – Тараса Шевченка, який все своє життя боровся з царизмом і його кріпосницькою політикою. Як демократ він бачив нерозривний зв'язок і спільність цілей можновладців з царем. Він добре розумів, що органи царської влади зверху донизу захищають інтереси панів, допомагають їм «законним» чином гнобити й експлуатувати селян.

Творчість Тараса Шевченка була сприйнята українським народом як народна, адже своєю поезією Кобзар вперше за довгі століття кріпацтва і поневолення зумів пробудити бунтівний козацький дух українського народу, його жагу до волі, де *«на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люде на землі»* [1]. Шевченкові вдалося розбудити зі сну могутню народну силу, яка віками була пригнічена царизмом. У його творчості вперше український народ – це народ з героїчним минулим, зі своєю історією, традиціями, мовою, піснями. І як пророк Шевченко не сумнівався, що такий народ порве кайдани кріпацтва, і його майбутнє – у «сім'ї вольній, новій». Пророчі слова справдилися, Україна здобула незалежність, і, попри шалений опір імперської Росії, торує свій шлях до сім'ї європейських народів.

Нищівно тавруючи феодально-кріпосницький лад Росії, поет-демократ закликав до визвольної війни українського народу проти царату та панів, згадуючи героїчне козацьке минуле у своїх поемах «Іван Підкова», «Гамалія», «Тарасова ніч» та «Гайдамаки». Його творчість міцно пов'язана з національними традиціями. Відчуваючи величезну духовну силу і бунтарський дух, російська великодержавницька критика почала одразу ж цькувати Кобзаря і його творчість, називаючи «мужицьким поетом». Тому не дивно, що після його смерті царизм негайно розпочав політику нівелювання пам'яті Шевченка.

Тарас Шевченко помер 26 лютого (за старим стилем) 1861р. в Санкт-Петербурзі. 2 березня був похований на петербурзькому Смоленському кладовищі, але вже на початку травня 1861 року на вимогу передової української громадськості, а також відповідно до заповіту самого Шевченка, труну переправили для поховання в Україну – через Київ до Канева.

Тисячі українців вийшли попрощатися з поетом, віддаючи шану і висловлюючи свою любов. Також дуже ретельно готувалася до зустрічі тіла поета і ганебна царська влада Києва. 7 травня, коли труну доставили до міста, київська влада дозволила відспівувати тіло поета в церкві Різдва на Подолі лише без права виголошення будь-яких промов. А вже 8 травня київський губернатор П. Гессе вимагав від начальника канівської поліції «повідомити про зміст доповідей студентів на панахиді і забезпечити порядок» [2, с. 263]. 10 травня труна з тілом Кобзаря прибула до Чернечої Гори в Каневі, де всенародну скорботу гаряче висловила молодь, передусім студентство. Це серйозно стурбувало владу, яка намагалася виявити й покарати студентів, котрі виступали на похоронах. Начальник канівської повітової поліції доповідав київському губернаторові про те, що «було 2000 осіб, проголошено доповіді про майбутнє визволення Малоросії» [2, с. 105].

Вкрай налякані могутнім виявом любові до велетня народного духу, урядові кола запанікували, заговоривши про «змову» на могилі Шевченка «малоросів з метою розпочати різню поміщиків, таку як в Гайдамаччину». Поліцейські почали слідкувати за організатором поховання, другом поета, художником Г. Честахівським, який, за їхніми донесеннями «переховував у могилі Шевченка ножі» для майбутнього селянського повстання, а також розповсюджував

серед селян книгу з поемою «Гайдамаки». Панічний страх поміщиків перед можливим повстанням селян Правобережжя, які могли винищити їхні родини ножами, призвів до введення 28 липня до Канева урядових військ донських козаків та арештів неблагонадійних селян [2, с. 268–288].

Через бунтівну літературну спадщину Шевченка небезпечним для царату стало навіть вшанування його пам'яті. Вже через рік після смерті поета цар Олександр II особисто вилучає ім'я Кобзаря зі списку діячів для пам'ятника «Тисячоліття Росії», що був споруджений у Новгороді. Замість Шевченка на пам'ятнику зобразили російського поета Державіна, відомого своїми похвальними одами монархічній абсолютній владі, яку уособлювало правління антиукраїнської правительки Катерини II [2, с. 314–315]. На це відгукнувся саркастичною статтею видатний російський громадський діяч і письменник О. Герцен, який 22 серпня 1862 р. у газеті «Колокол» затаврував і нищівно висміяв негідний вчинок царизму щодо Кобзаря [3, с. 230].

Проте царській владі не вдалося досягти своєї мети і викреслити з пам'яті народу творчість Кобзаря. Його могила мала стати місцем народного поклоніння. Тому тогочасна влада не бажала бачити могилу поета впорядкованою. У березні 1863 року двоюрідний брат Тараса Шевченка Варфоломій Шевченко звернувся до царських урядовців за дозволом впорядкувати місце поховання поета та поставити хрест на могилі. Однак, вже після початку будівництва муру у 1865 році, коли Варфоломій вклав чималі кошти, київський генерал-губернатор О. П. Бєзак, разом з канівським головою заборонили подальші роботи. Внаслідок цього невисохлий мур був пошкоджений морозами [2, с. 493–494].

І тільки у грудні 1869 року під тиском громади було укладено контракт, згідно з яким Канівська міська дума віддала Варфоломію Шевченку у володіння (за плату) півдесятини землі біля могили Кобзаря з дозволом розвести сад, поставити пам'ятник, встановити огорожу, побудувати невелике приміщення для охорони та встановити залізний хрест. Але через нестачу коштів Варфоломій встиг поставити на могилі Тараса Григоровича лише дерев'яний хрест. Надалі впорядкування місця поховання Кобзаря майже припинилося, могила почала руйнуватися, а в жовтні 1882 р. згнив і впав хрест.

І лише 1883 року знайшовся землевласник-меценат В. Тарновський, який надав для впорядкування могили поета 500 рублів. Варфоломій, маючи попередньо узгоджений з канівським міським головою контракт, у травні цього ж року розпочав підготовчі роботи для подальшого впорядкування могили Кобзаря, запросив інженера та замовив залізний хрест. Але вже 27 червня 1883 р. київський генерал-губернатор С. М. Гудим-Левкович заборонив розпочате будівництво на могилі Тараса Шевченка, тому для продовження робіт потрібне було втручання громадськості [2, с. 495–496].

Однак, побоюючись бунтівного впливу творчості Шевченка на громадськість, 20 січня 1884 р. київський генерал-губернатор С. М. Гудим-Левкович доповідав царському урядові, що під час запланованого освячення могили Шевченка, після ліквідації заподіяних часом руйнувань, можливі «сходки хох-

ломанів», «доповіді, які будуть промовлятися малоросійською мовою», а також багатолюдна демонстрація. Тому царський урядовець запропонував владі ввести до Канева війська, які можна було б задіяти проти людей [2, с. 497–498]. Особливо ганебним виглядає заборона С. М. Гудим-Левковичем напису на надмогильному хресті:

«Свою Україну любіть,
Любіть її... Во время люте,
В остатню, тяжкую минуту
За неї Господа моліть» [2, с. 310].

Бажання царизму викорінити пам'ять про Т. Г. Шевченка та не допустити знайомство широких народних мас з його творами, отримало підтримку і серед духівництва. Так, у 1861 році на вимогу київського митрополита Арсенія (Ф. П. Москвіна), члена Святішого синоду із Костроми, було вилучено з народних училищ складений Кобзарем «Южно-русский букварь» [2, с. 298–299]. У грудні 1910 року архієпископ харківський і охтирський Арсеній (О. Д. Брянцев) благав Святіший синод заборонити продаж «Кобзаря» у Харкові та Харківській губернії як антирелігійний і антиморальний. Церковників підтримав Петербурзький комітет у справах друку, який примусив заарештувати книги, зробити в них вирізки і піддати судовому переслідуванню видавців [2, с. 302–303].

Тимчасовий комітет у справах друку в Києві також наклав арешт на «Кобзар» Шевченка видавництва «Криниця» та притягнув до судової відповідальності видавця [2, с. 311].

У 1914 році наближалося 100-річчя з дня народження Т. Шевченка. Українська громадськість ще на початку століття (1904 р.) почала вимагати від уряду дозволу для спорудження гідного пам'ятника поетові. Так, у вересні 1904 року члени повітового земського зібрання міста Золотоноша Полтавської губернії, бажаючи вшанувати пам'ять Шевченка, створили фонд для збору коштів по всій імперії на спорудження пам'ятника Кобзареві у Києві. Міністр внутрішніх справ Російської імперії П. Дурново 22 квітня 1905 року сповістив полтавського губернатора про надання дозволу на збір коштів для увічнення пам'яті поета лише в межах Золотоніського повіту [2, с. 315]. Але вже з 1906 року, під тиском революційних подій в Росії, міністр внутрішніх справ П. Дурново дав дозвіл і Полтавській губернській земській управі відкрити підписку на збір коштів на пам'ятник Тарасові по всій імперії. Згодом і Київська міська дума, створивши свій комітет, приєдналася до Полтавської без дозволу урядовців [2, с. 321–324].

Однак царських урядовців Києва злякав такий розмах загального вияву всенародної шани поетові-революціонерові. І вже 19 липня 1911 року відомий реакціонер, київський генерал-губернатор Ф. Трєпов сповіщав не менш «затятого» великодержавника, прем'єр-міністра Російської імперії П. Столипіна про наявність у київської громади майже 93 тис. карбованців для спорудження

пам'ятника Шевченкові та про оголошення об'єднаним київським комітетом міжнародного конкурсу на створення ескізу пам'ятника.

Як наслідок, П. Столипін особливим розпорядженням МВС визнав об'єднання Полтавського і Київського комітетів для збору фінансів на вшанування Кобзаря незаконним і призупинив збір пожертв на пам'ятник [2, с. 324–326].

Російські шовіністи у Києві всіляко перешкоджали роботі із вшанування пам'яті Кобзаря. Під їхнім тиском було змінено місце розташування пам'ятника. Київська Дума вирішила будувати пам'ятник на майдані біля Михайлівського Золотоверхого монастиря, але через супротив «Клубу російських націоналістів» у грудні 1912 року місце встановлення майбутнього пам'ятника Шевченкові перенесли на околицю (Караваєвський майдан у єврейському кварталі) [4].

23 січня 1914 року, після звернення голови київського губернського відділу чорносотенного «Союза русского народа» священика (?). Алабовського до міністра внутрішніх справ М. Маклакова з вимогою вжити негайних заходів для припинення спорудження пам'ятника «религиозному и политическому анархисту Шевченке» у Києві, «департамент общих дел» МВС направив київському генерал-губернаторові директиву про заборону спорудження пам'ятника Шевченкові [5]. А Святіший синод заборонив панахиду «по рабу Божьему Тарасу» у церквах 25 лютого 1914 року (у день народження поета за старим стилем) [6].

Таким чином, Шевченко постав як феномен незламності духу українського народу, його прагнення до свободи і незалежності, бунтівний народний кобзар, співець свободи, який пророк:

Воскресну нині! Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих... Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово [7].

Саме тому його так боялася царська влада Росії (як і зараз боїться імперська Росія), саме тому Росія робила (і робить сьогодні) все, аби витравити з пам'яті українського народу його дух, його славне минуле, його мову.

Висновок. Таким чином, ані арешти, ані заслання, ані заборона писати і малювати не зламали духу поета і художника. Упродовж життя його супроводжували цькування з боку офіційних критиків; його боялися навіть після смерті: заборона проголошувати промови на могилі, переслідування організаторів похорону (особливо молоді), вилучення прізвища зі списку діячів для пам'ятника «Тисячоліття Росії» у Новгороді, перешкоджання впорядкуванню могили митця. Страх можновладців дійшов до того, що вони вважали за по-

трібне на час освячення могили ввести війська, а ще перед цим заборонили напис (рядки з поезії самого поета) на надмогильному хресті. До боротьби з українським духом залучили і духівництво, чиїми стараннями було накладено арешт на Шевченків «Кобзар», а видавців піддано судовому переслідуванню.

Але, як писав Кобзар, «*не вмирає душа наша, не вмирає воля*» [8]. І так буде завжди, допоки над землею України вставатиме Сонце і лунатимуть пісні і слова Великого Кобзаря.

1. *Шевченко Т. Г.* І Архимед, і Галілей : [вірш] / Тарас Шевченко // Кобзар. – Рівне, 2004. – С. 566.
2. Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. – Київ : Держ. вид-во політ. літ., 1950. — 515 с.
3. *Герцен А. И.* Собрание сочинений. В 30 т. Т. 16. Статьи из «Колокола» и другие произведения 1862 – 1863 годов / [ред. Я. Э. Эльсберг ; коммент. И. М. Белявской и Э. С. Виленской]. – Москва : Академия наук СССР, 1959. – 529 с.
4. «Киевлянин» // № 15, 1911 г.
5. «Подолянин», 30/01/1914 г.
6. «Новое время», 12.02.1914 г.
7. *Шевченко Т. Г.* Подражаніе 11 псалму : [вірш] / Тарас Шевченко // Кобзар. – Рівне, 2004. – С. 524.
8. *Шевченко Т. Г.* Кавказ : [вірш] / Тарас Шевченко // Кобзар. – Рівне, 2004. – С. 245.

ФЕНОМЕН Т. Г. ШЕВЧЕНКО В ОЦЕНКАХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЦАРСКОЙ ВЛАСТИ

Татьяна Николаюк

Аннотация. На основании исторических документов исследованы мероприятия царского режима, направленные на искоренение творчества Тараса Шевченко из культурной жизни и памяти украинского народа. Также автор обращает внимание на актуальность темы в наше время.

Ключевые слова: 200-летие со дня рождения Тараса Шевченко, феномен Тараса Шевченко, борьба царизма против Тараса Шевченко.

THE PHENOMENON OF TARAS SHEVCHENKO IN THE ESTIMATES OF THE REPRESENTATIVES OF TSARIST REGIME

Tetiana Nikolaiuk

Annotation. Based on historical documents, the actions of tsarist regime aimed at the eradication of Taras Shevchenko works from cultural life and the memory of the Ukrainian people are investigated . The author also draws attention to the relevance of topics in our time.

Keywords: Bicentenary of Taras Shevchenko, the phenomenon of Taras Shevchenko, the tsarism struggle against Taras Shevchenko.

УДК 929 Шевченко

Микола Киселъов
доктор філософських наук, професор,
зав. кафедри культури та соціально-гуманітарних
дисциплін НАОМА

Філософські мотиви у творчості Т. Шевченка

Анотація. В статті аналізується філософський аспект творчої спадщини Т. Г. Шевченка, філософічність його поезії та малярства, що визначило фундаментальний вплив поета на сучасну українську свідомість, утверджуючи його статус духовного батька відродженої української нації.

Ключові слова: Т. Шевченко, поезія, філософія, метафоричність української мови, національна самосвідомість.

Актуальність теми. Шевченківська проблематика розвивається доволі активно. Певні аспекти її досліджені вельми детально. Зокрема його біографія, життєвий шлях. Філософські інтуїції, філософський аспект його творчої спадщини висвітлений, як видається, недостатньо і чекає на своїх дослідників. Він не писав сухих, професійних філософських трактатів. Але його геніальна поезія завжди була філософічною. Саме тому багато авторів, зокрема й філософів, відзначають його світоглядну спорідненість із Сократом, Данте Аліг'єрі, Григорієм Сковородою, Сереном К'єркегором та ін.

Аналіз останніх досліджень. Автор статті спирався на фундаментальні дослідження феномена Т. Шевченка в працях В. Горського, Г. Грабовського, І. Дзюби, С. Єфремова, О. Забужко, Є. Маланюка, Д. Чижевського, Ю. Шевельова та ін.

Метою статті є спроба виокремити філософські інтуїції в творчому спадку Т. Шевченка.

Виклад основного матеріалу. Відомий шотландський історик Томас Карлейль свого часу запропонував концепцію «культу героїв» (видатних постатей історичного процесу). За цією концепцією Господь наш періодично (десь раз на сто років) посилає на Землю людей-героїв, для корекції божественного плану, для духовного очищення певного етносу, а то й всього людського роду. Якщо пристати на це міркування, то постать Т. Шевченка і є тим посланцем для українців. Зокрема Д. Андреєв у своїй знаменитій «Розі світу», роблячи спробу сконструювати екуменічну релігію, вводить Т. Шевченка до кола найбільших праведників людства – в «Синкліт Світу».

Виходець із покріпаченого козацького роду, «самородок», «Іскра Божа» у повному сенсі цього слова. В ньому гармонійно поєднались і геніальний народний поет і видатний художник. Ґрунтовна класична освіта. Академік гравюри. «Російський Рембрандт». Акварелі, монументально-декоративний

розпис, графіка, витонченість рисунка та колориту. В його образотворчому спадку дослідники знаходять витоки нових ідей (нових форм) для подальшого розвитку як у поезії, так і в малярстві. Безмежна народна повага – портрети в селянських хатах: в рушниках, як ікони – незалежно від влади та ідеологій. На Майдані (Київ, 2013–2014 рр.) його вірші надихали українців, що вийшли із мирним протестом проти владного свавілля та корупції.

Сотні пам'ятників по світу (за новітніми підрахунками – 1384). Перекладений на сотні іноземних мов. У Кембриджі (кузні нобелівських лауреатів) одну з вулиць назвали його іменем (на рік, так у них заведено). А в рідній Україні у рік Шевченка розвалили його «хату чумака» в Моринцях.

Однією з ознак геніальності творчого спадку класика вважають його немеркнучу актуальність для потомків, у котрих, як правило, він не старіє. Г. Грабович, відзначаючи вплив Т. Шевченка на сучасну українську свідомість, стверджуючи його статус як «духовного батька відродженої української нації», пише: «...феномен письменника як героя національної культури знаходимо у багатьох народів, але, мабуть, жоден письменник не займає цієї «посади» так міцно і не користується такою одностайною любов'ю своїх співвітчизників, як Шевченко. Під цим оглядом йому належить видатне місце у контексті слов'янського романтизму, де його часто ставлять поруч з такими визначними поетами, як Міцкевич і Пушкін. Сьогодні загальновідомо, що не тільки українська література, але й українське культурне і політичне життя, та й сам національний рух дев'ятнадцятого століття вирішальним чином сформовані Шевченком» [1, с. 8]. Слід зауважити, що це стосується й нашого XXI століття. Як Громадянин і Патріот він твердить: «Та не однаково мені...». В надзвичайно складній життєвій ситуації він зумів сформувати й зберегти свій духовний стержень, мав внутрішнє протистояння типовим і спокусливим на той час скороминущим вартостям.

Відомо, що поет вірші писав для себе. Як згадував П. Мартос, наприкінці 1839, коли він замовив Шевченкові написати свого портрета, то під час сеансу помітив на долівці аркуш паперу, списаний олівцем. На запитання: «Що це?», – Шевченко відповів: «Та се, добродію, не вам кажучи, як іноді нападуть злидні, то я пачкаю папірець». «А багато у вас такого?». «Та є чималенько». «А де ж воно?». «Та отам, під ліжком у коробці» [6, с. 423]. Вважають, що поета в ньому відкрили П. Мартос та Є. Гребінка. За їхньою ініціативою у 1840 році вийшла друком перша збірка «Кобзаря». Вся його поезія демонструє фантастичну точність думки. Кожен з нас вживає слова рідної мови, проте не всі можуть їх укласти в унікальну поетичну композицію. Т. Шевченко це робив невимушено і блискуче. І. Огієнко назвав його творцем української літературної мови, яка сповнена народними фразеологізмами та низкою його власних неологізмів, що органічно увійшли до сучасної української лексики («високочолий», «широкополий», «крутоберегий», «хитро шитий» та ін.). Прикметним є й те, що його поезія відрізнялася надзвичайною музикальністю. Тільки М. Лисенко створив на його тексти 40 музичних творів. Його товариш і опо-

нент П. Куліш у своїй надгробній промові у Санкт-Петербурзі сказав: «Немає з нас ні одного достойного проекти рідне українське слово над домовиною Шевченка: уся сила і уся краса нашої мови тільки йому одному відкрилася. А все ж ми через його маємо велике і дороге нам право – оглашати рідним українським словом сю далеку землю» [1, с. 10].

Вельми прикметним є те, що авторитет Т. Шевченка експлуатувався і досі експлуатується всіма владами. Кожна «партія» прагнула вибудувати бажаний для себе образ Т. Шевченка. За словами М. Драгоманова: усі, хто брався писати про нього, «перш усього думали про себе і кожний повертав Шевченка, як йому на той час було треба, та глядячи на те, перед ким говорилось про українського кобзаря» [2, с. 327]. На думку Є. Маланюка цитатами з Шевченка, як цитатами із Біблії, можна доводити «все». І кожна «ідеологія» чи «партія» зможе, при допомозі тих цитат, проголошувати Т.Шевченка «своїм» [4, с. 78].

У недалекому радянському минулому Т. Шевченко тлумачився як «войовничий матеріаліст», «інтернаціоналіст», який шанував російських революціонерів-демократів та російську культуру, викривач проявів українського націоналізму, «вільнодумець» та атеїст. Майже марксист, «батько української демократії» та ідейний борець із царем-супостатом (див. публікації Ф. Вовка, М. Марченка, Ю. Марголіса та ін).

І сьогодні шевченківська проблематика продовжує активно вивчатися. Певні аспекти її досліджені вельми детально. Зокрема його біографія, життєвий шлях. Створений ледь не повний перелік його симпатій серед представниць прекрасної статі. Однак, філософські інтуїції, філософський аспект його творчої спадщини висвітлений, на думку автора, недостатньо і чекає на своїх дослідників. З-під пера поета не виходили сухі професійні філософські трактати, але його геніальна поезія завжди була філософічною. Саме тому чимало авторів, зокрема й філософів, відзначають його світоглядну спорідненість із Сократом, Данте Аліг'єрі, Григорієм Сковородою, Сереном К'єркегором та іншими. Як слушно зауважував свого часу Ф. Достоєвський – філософія є поезія, поезія – вищий градус філософії. У Шевченковій поезії ми бачимо гармонію мислення в поняттях і мислення в образах, завдяки чому замість науково-системних досліджень ми маємо справу з езотеричними філософськими мотивами, своєрідним міфом, що потребує подальшого вивчення. На думку Г. Грабовича, в притаманному міфологічному дусі мислення Шевченко вкладає «універсальні істини» в модель, яку він вибудовує з конкретних елементів своєї культури, включаючи сюди і власну біографію. Ця модель, в якій відобразився його поетичний космос є цілісною й «високосимволічною». Його поезія не така вже проста й прямолінійна, як видається на перший погляд. Тому такими різними є так звані «критичні рецепції» його спадку. Вчені, що визнають лише метафоричний або метонімічний рівень його поезії розходяться у своїх оцінках. «Емпірики» знаходять лише фрагментарні подекуди тривіальні відповіді, а «ідеологи» зацікавлені метафоричними значеннями і шукають загальну картину, або ж вважають, що вона їм вже відкрилася [1, с. 4–5].

О. Забужко слушно зауважує, що текст «Кобзаря» «...провокує кожне покоління читачів на суголосні ідейній атмосфері доби «ангажовані», в сартрівському сенсі слова прочитання, що свідчить про невичерпність Шевченкового слова, того генетично закладеного в ньому надлишку інтерпретаційної свободи, який і робить його унікальним феноменом не лише літературної, а в найширшому значенні духовно-культурної історії» [3, с. 10].

Варто сказати, що для поета особливо властивим було органічне сприйняття навколишнього світу: природи, історії й культури крізь призму переживань, бажань, потреб і прагнень окремої людської особистості; гармонійне поєднання елементів поезії, прози та філософії; яскраво виражений екзистенціальний характер поезії. В центрі завжди моральне переживання, доля (екзистенція) конкретної людини. Шевченкові протоекзистенціалістські ідеї, як вважають спеціалісти, є найоригінальнішою частиною його філософського спадку [5, с. 718]. Яскраво виражена в його творчості проблема каяття, провини, як утискувачів народу, так і самого народу, що втрачає волю до життя, гідність і впадає в «нежитіє».

У всякого своя доля
І свій шлях широкий, :
Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком –
За край світа заглядає
[...]
А той щедрий та розкошний,
Все храми мурує;
Та отечество так любить,
Так за ним бідкує,
Так із його, сердешного,
Кров, як воду точить!..

«Сон (комедія)» [6, с. 180].

Наведений вище фрагмент засвідчує велику спорідненість інтересів поета до соціальної динаміки українців із міркуваннями Г. Сковороди. Згадаймо лише сковородинське: «Всякому городу нрав і права».

У його творчому спадку чимало місця приділено засудженню поведінки нашого «начальства», від козацької старшини до сучасних йому «дядьків отечества чужого», які постійно нехтували інтересами народу і постійно прагнули вислужитися перед черговими покровителями (Безбородьки, Галагани, Скоропадські, Кочубеї, Лизогуби тощо). Тенденція, на жаль, зберігається й досі. Так, наша держава й дотепер сповідує «багатовекторність» у зовнішній політиці. Складається враження, що питання під яку «високу руку» податися залишається актуальним.

Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття – ваші пани,
Ясновельможнії гетьмани.
Чого ж ви чванитеся, ви!
Сини сердешної України!
Що добре ходите в ярмі,
Ще лучше, як батьки ходили.
Не чваньтесь, з вас деруть ремінь,
А з їх, бувало, й лій топили.

(«І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє» [6, с. 253]).

Досить актуальним на даний час є застереження Т. Шевченка про появу в майбутньому ще більшої кількості «перевертнів», які підуть на службу до ворогів України.

А тим часом перевертні
Нехай підростають
Та поможуть москалеві
Господарювати,
Та із матері полатану
Сорочку знімати.

(«Розрита могила» [6, с. 169–170]).

Своєю поезією, висловлюючись мовою комп'ютерників, Тарас Шевченко активізовував совість, почасти дрімучу совість нашого «істеблішменту» і верхівка його боялася, хоча всіляко намагалася маніфестувати свою повагу до нього. Надихав він і народні маси, пробуджував у простого українця гідність і козацьку шляхетність.

«Заснули, мов свиня в калюжі, в своїй неволі» («Ликері»). Або ж:

Страшно впасти у кайдани,
Умирать в неволі,
А ще гірше – спати, спати
І спати на волі,
І заснути навік-віки,
І сліду не кинуть
Ніякого, однаково,
Чи жив, чи загинув!

(«Минають дні, минають ночі» [6, с. 265]).

Сьогодні він постає у нашій свідомості як Пророк і Геній, який розумів стан і сподівання (потреби) українського народу, пробуджував національну свідомість. Як романтик був переконаний, що душа українського народу – це єдність душі й тіла. Доля українця залежить від міри відчуття свободи та гідності. Д. Чижевський не без підстав називав Т. Шевченка «антропоцентристом».

Все життя поет боровся за справедливість і проти насильства, відчував, що природа є осердям душі української людини («Зоре моя вечірняя...» – поема «Княжна»). Головний предмет його розмислів – Україна, любов до України та народів, що виборюють свою волю. Для того, щоб адекватно усвідомити специфіку імперської ментальності та психології, достатньо звернутися до поеми «Кавказ». Україна тут не лише як певна соціальна спільність, а як духовно-ідеальне утворення. Шевченко мріяв про відродження славної минувшини у прийдешньому, був і залишається провісником національного відродження. Його поезія завжди надихала і продовжує надихати, спонукає нас до щирості, мудрості, гідності. Його «Кавказ» надзвичайно актуалізувався сьогодні. Нині цими словами наш пророк звертається не лише до мешканців Кавказу, а й до нас.

Борітеся, поборете,
Вам бог помагає!
За вас правда, за вас сила
І воля святая!

(«Кавказ» [6, с. 247]).

У цьому сенсі ситуативно насущним стає й звертання-напоумлення (при всій його політичній некоректності за нормальних умов) на початку його «Катерини»:

Кохайтеся, чорноброві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люде,
Роблять лихо з вами.

(«Катерина» [6, с. 30]).

Отже, творчості Т. Шевченка реально властиві такі фундаментальні філософські феномени як реалізм, романтизм, символізм, антропоцентризм, екзистенціалізм. Фундаментальною філософською проблемою є осмислення феномену «континууму часів», як продукту усвідомлення органічного зв'язку між минулим, теперішнім та майбутнім. Свого часу Оскар Уайльд зазначав, що кожна мить нашого життя поєднує в собі і те, ким ми були, і те, ким ми станемо. Ми – це наше минуле і майбутнє водночас. Формуючи власну концепцію нації як цілісного духовного континууму, де не лише предки відповідають за долю нащадків, а й нащадки за долю предків (посмертну) [5, с. 718], Шевченко у своєму «Посланії» створює власне бачення єдності минулого, теперішнього і майбутнього: «І мертвим, і живим, і ненародженим».

Поезія Т. Шевченка відзначається надзвичайною афористичністю. Його повчання є актуальними і сьогодні: «І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь»; «В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля...»; «Якби ви вчились так, як треба, то й мудрість би була своя».

Надзвичайно злободенною проблемою філософії історії й до сьогодні є проблема про сенс історичного процесу, про сенс існування кожної людини. Століттями в філософії тривають дискусії, коли одні авторитетні її представники визнають сенс всесвітньо-історичного процесу і високе призначення людини у світі. Інші ж, не менш авторитетні вважають, що ніякого сенсу в історії і в долі окремої людини немає. Так О. Шпенглер наполягає на тому, що у людства немає ніякої мети, ніякого плану, так, як і в метеликів та орхідей. С. К'єркегор переконаний, що життя людське, присвячене лише гонитві за короткими моментами чуттєвої радості й приємних емоцій. І тому подібне до дірявого глечика, який неможливо наповнити. Т. Шевченко ж так проблематизує означене непросте питання:

Один у другого питаєм,
Нащо нас мати привела?
Чи для добра? Чи то для зла?
Нащо живем? Чого бажаєм?
І, не дознавшись, умираєм,
А покидаємо діла...

(«Один у другого питаєм» [7, с. 41]).

Т. Шевченко, як і його попередник Г. Сковорода, розумів, що немає щастя в марнославстві чи тілесній насолоді. Потреба в постійному моральному вдосконаленні реалізується шляхом культивування таких стоїчних властивостей як мужність, терплячість, вміння «гідно» долати життєві труднощі, жити незалежно й «по-совісті». Однак люди різні і кожен прагне чогось іншого. «Кожному своє» (Suum cuīque). Тому поет звертається до Бога:

Царям, всесвітнім шинкарям,
І дукачі, і таляри,
І пута кутії пошли.

Робочим головам, рукам
На сій окраденій землі
Свою ти силу ниспошли

Мені ж, мій боже, на землі
Подай любов, сердечний рай!
І більш нічого не давай!

(«Молитва» [7, с. 273]).

Загалом він вірив і сподівався, що його нащадки, ми з вами, подолаємо вселенську несправедливість, яка при ньому панувала в Україні. Був упевнений, що «наша дума, наша пісня не вмре, не загине...», і що «Ми діждемось свого Вашингтона, з новим і праведним законом», та згадаємо його «в сем'ї вольній, новій».

На жаль, ми ще далеко не досягли цього, але будемо сподіватися, що зуміємо досягти.

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець / Григорій Грабович. – К. : «Радянський письменник», 1991. – 212 с.
2. *Драгоманов М. П.* Вибране / Михайло Драгоманов. – К. : Либідь, 1991. – 688 с.
3. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К. : «Абрис», 1997. – 144 с.
4. *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк. – К. : Обереги, 1992. – 80 с.
5. Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
6. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Шевченко. – Т. 1. – К. : Наук. Думка, 1989. – 528 с.
7. *Шевченко Тарас.* Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Шевченко. – Т. 2. – К. : Наук. Думка, 1989. – 592 с.

ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Т. ШЕВЧЕНКО

Николай Киселев

Аннотация. В статье анализируется философский аспект творческого наследия Т. Г. Шевченко, философичность его поэзии и живописи, что определило его фундаментальное влияние на современное украинское сознание, утвердило его статус как отца возрожденной украинской нации.

Ключевые слова: Т. Шевченко, поэзия, философия, метафоричность украинского языка, национальное самосознание.

PHILOSOPHIC MOTIVES IN T. SHEVCHENKO'S ART

Mykola Kiselev

Annotation. In the article you can find analyzes of philosophic aspect of art heritage of T. G. Shevchenko, philosophy of his poems and paintings, which determined his fundamental influence at contemporary Ukrainian consciousness. It has been evaluated status of T. Shevchenko as spiritual father of renewed Ukrainian nationality.

Key words: T. Shevchenko, poem, philosophy, metaphors of Ukrainian language, national consciousness.

УДК 929 Шевченко

Віталій Гусар
старший викладач кафедри культури
та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА

Сакральне та божественне у творчості Т. Г. Шевченка

Анотація. На основі дослідження творчості Т. Шевченка визначені особливості персонального ставлення поета до релігії, віри, священного та сакрального, а також окремі елементи релігійних традицій українського народного середовища.

Ключові слова: сакральне, божественне, святе, релігійний світогляд, релігійна свідомість, релігійні погляди, християнське світобачення, антропоцентризм, гомоцентризм.

Актуальність теми. Творчості Т. Г. Шевченка в усі часи приділялося чимало уваги. І в імперській Росії, і в часи СРСР і, звичайно, після постання незалежної української держави наприкінці XX століття. У цей новітній час в історії України, який чимало провідних національних істориків називають «третім українським відродженням», цілком логічно з'являється підвищений інтерес до творчості Великого Кобзаря.

У незалежній Україні відбуваються значні зміни в суспільно-політичній, економічній, соціальній та духовній сферах. Надважливі та доволі складні процеси відбуваються в релігійному середовищі, пов'язані, у першу чергу, з підвищеним інтересом українських громадян до релігії та церкви. Російська Православна Церква втрачає в Україні частину своїх парафій. В результаті розколу утворюється Українська православна церква — Київський Патріархат. Відновлюються Українська греко-католицька церква, Українська автокефальна православна церква, відбувається чимало інших важливих процесів. За таких умов ставлення до віри, священного і святого Великого Українського Пророка набуває особливого значення. Серед головних слід виділити питання про власне поетове позиціювання щодо церкви і віри.

Аналіз останніх досліджень і мета роботи. Ставлення Т. Г. Шевченка до віри викликало інтерес багатьох дослідників його творчості у різні часи, і їхнє ставлення до Т. Шевченка та його творчості є досить неоднозначним. Певною мірою їхня позиція визначалася домінуючою на той час ідеологічною доктриною.

Чимало уваги досліджуваній темі у своїх працях приділили такі науковці, як С. Балей, Є. Сверстюк, Д. Чижевський, А. Колодний, Я. Дашкевич, Л. Юдіна, І. Огієнко, Д. Грабович, В. Мокрий, С. Росовецький та багато інших.

Так, на думку російського критика, письменника і перекладача В. Топорова у творчості поета міфопоетична спадщина язичницької епохи зустрілася з колом ідей і образів християнства.

А дослідниця творчості поета Л. Юдіна наголошує на тому, що «християнське світобачення та спосіб мислення Т. Шевченко засвоював від родичів та односельчан» [20]. Отже, його ставлення до віри поєднувало традиційну українську народну релігійність, в основі якої містилося чимало давніх праслов'янських вірувань та домінуюче в Україні православ'я.

Деякі дослідники наголошували на присутності релігійно-вільнодумних та клерикальних акцентів у творчості поета. Слід погодитися з оцінкою українського культового вченого, президента Української асоціації релігієзнавців, професора А. Колодного, що світогляд Т. Шевченка має надто складну мозаїку відтінків.

Український письменник, доктор філософії, автор численних статей з літературознавства, психології і релігієзнавства Є. Сверстюк наголошує, що «Т. Шевченко виробив власне бачення Бога, святості та християнства» [10].

Метою статті є дослідження літературної спадщини поета для визначення власного ставлення Т. Шевченка до віри, релігії, церкви, сакрального та божественного.

Виклад основного матеріалу. Епіграфом до статті можемо вважати відомий вірш Т. Шевченка «Заповіт». Здавалося б ця персоніфікована, глибоко інтровертивна і занадто індивідуалізована поезія митця сповнена виключно глибинних, навіть інтимних емоцій самого Тараса Шевченка. Ще зовсім молода людина (вірш написано 25 грудня 1845 року), підводить риску під своїм ще не прожитим життям. Сумні ноти «Як умру, то поховайте» продовжуються словами, сповненими світлого, ніжного почуття любові до української природи, величного Дніпра, Батьківщини: «на Вкраїні милій, // щоб лани широкополі, // і Дніпро, і кручі // було видно, було чути // як реве ревучий» [16, с. 211]. Ця зовнішня емоційність поета трансформується у індивідуальну самовизначеність і самовіддану жертовну патріотичність громадянина. Зовсім іншою парадигмою означуються рядки, котрі насторожують своєю необачливою сміливістю, тінейджерським нехтуванням власної безпеки, несподіваною жорсткістю та вільнодумством. І до певного часу — це лише заповіт величної постаті минулого (Т. Шевченка) нащадкам — українцям сьогодення. Згадаймо фінальні рядки вірша — несподівані, пророчі, злободенні: «Як понесе з України // у синє море // кров ворожу — отойді я // і лани, і гори — // все покину і полину // до самого Бога // молитися ... а до того // я не знаю Бога»... [16, с. 211].

Талановитий художник, відомий вже за життя поет, великий український Пророк — Т. Г. Шевченко прожив коротке, але багатогранне життя. Він був охрещений у греко-католицькій церкві, яка у XIX ст. вже остаточно втратила свій суто теократичний характер (формула: клір без миру — мир без кліру) і стала пастирською церквою — церквою українського народу.

Відомий дослідник О. Я. Кониський, скрупульозно вивчаючи дитячий вік Тараса Шевченка, писав, що села Моринці, де Тарас народився і був похрещений, і Кирилівка, куди переїхав разом з батьками у 1816 р., належали до Вільшанського «ключа». Посилаючись на пам'ятну «Книгу Киевской епархии», видану у 1882 р. (с. 75, 77), він стверджує: «Ще в першій половині XVIII віку в обох селах були церкви греко-католицької релігії во ім'я св. Івана Богослова». А в примітці додає: «...нині в обох селах дерев'яні церкви во ім'я того ж таки святого. В Моринцях замість старої церкви збудовано нову в 1875 р., а в Кирилівці і досі стоїть церква, збудована замість старої ще у 1792 р.» [6].

Саме в цей час і на цих теренах формується релігійна свідомість Тараса. Батьки охрестили його за місцевою традицією 28 лютого (12 березня за н. ст.) 1814 р. Обряд хрещення провів греко-католицький священик Олексій Базаринський, а хрещеним батьком було обрано селянина з с. Моринці Звенигородського повіту Київської губернії (нині — Черкаська обл.) — Григорія Дяденка.

Слід зауважити, що принаймні до 1768 р. ніяких конфесійних змін у Моринцях бути не могло (у 1839 р. Греко-католицька церква перейшла в підпорядкування Священого синоду), і можна впевнено стверджувати, що дід Тараса, Іван Андрійович (1757 р. нар.) та його дружина Марфа (1766 р. нар.) були греко-католиками.

Релігійні погляди, християнське світобачення та спосіб мислення Тарас засвоював від діда, родичів, односельчан — від тих, у чиєму оточенні він зростав, чий світогляд сприймав як повітря. Перші відомості про віру, церкву хлопчик одержав від батька, людини релігійної і досить освіченої для свого часу. Щонеділі та на свята батько вдома читав вголос Святе Письмо та Четьї-Мінеї св. Дмитрія Ростовського.

На формування релігійного світогляду Т. Шевченка, зокрема в дитячі роки, значний вплив мала і сільська церква, де хлопець, разом з односельчанами регулярно слухав відправи та проповіді сільського священика, відвідував уроки із Євангелія, читання Псалтиря, Житія святих. Усе це мало запасти в душу дитині та залишитись там назавжди і як глибока віра, і як усталена традиція. Звідси особливий сентимент поета до Старого Письма, зокрема до Давидових псалмів. Відомо, що у підлітковому віці Тарас разом із сестрами відвідував Лебединський жіночий монастир (заснований у 1779 р.). Там слухав оповідання стареньких ченців, серед яких були й ті, які на власні очі бачили Коліївщину 1768 р. [8]. У дитинстві він був дійсно побожним. Ця особлива релігійна екзальтація продемонстрована поетом у вірші «Мені тринадцятий минало: «Мені так любо, любо стало // Неначе в Бога ... // А я собі у бур'яні // Молюся Богу... І не знаю ...// Чому маленькому мені // Тоді так приязно молилось // Чого так весело було?» [17].

У наступні роки свого життя Т. Шевченко продовжує вивчати Святе Письмо та знайомитись з релігійною літературою. Читає роботи з історії християнства, про вірування народів стародавнього світу (єгиптян, античних греків і

римлян), дещо про іудаїзм та мусульманство. Цікавиться історією України, зокрема козацьким періодом, що остаточно кристалізує патріотичну зорієнтованість його позиції. Особливе ж місце належить Біблії.

Слушною є думка академіка О. І. Білецького: «В українській літературі вплив Біблії легко простежити аж до XIX ст. включно. Пригадаймо роль, яку відіграють біблійні образи, поставлені на службу революційній боротьбі, в поезії Т. Г. Шевченка: дійові особи з «Книги царств» придалися для антимонархічної сатири («Саул», «Старенька сестро Аполлона»), мотиви так званих пророчих книг — для віршів, що гнівно картають суспільні болячки і розкривають перспективи світлого майбутнього («Ісаія. Глава 35», «Осії, глава XIV», «Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19»). Біблійний матеріал тут всюди переусвідомлений, перероблений, сповнений іншого ідейного та гуманістичного змісту» [2].

На початку періоду «трьох літ» відбувається подальша еволюція поглядів Шевченка щодо релігії та Бога. Голос героя з поеми «Тризна», написаної російською, звучить мовою старозавітних пророків, не пасивним голосом більш ранньої поеми «Перебендя», не голосом старого кобзаря-лірника, а словом виразника народних сподівань. Безіменний герой Шевченка страждає за мільйони та прагне пізнати таємницю Божої любові, відчути Господню благодать, щоб навчитися любити гордовитих і пихатих. Дістати пророчу силу слова «лагідного», «здержаного», яке спроможне пом'якшити задубілі серця народних гнобителів, подарує йому віру в Бога: «В ком веры нет // — надежды нет! // Надежда — Бог, а вера — свет» [16, с. 40].

Найповніше ідея непересічної духовної цінності Христового вчення, євангельських заповідей втілена в поемах «Неофіти» та «Марія». Проповідь апостола несе людям: «Любов, і правду, і добро, // Добро найкращеє на світі, // То братолюбіє» («Неофіти»). Бог є втіленням правди, є самою правдою: «Моліться богові одному, // Моліться правді на землі, // А більше на землі нікому // Не поклоніться. // Все брехня — Попи й царі» («Неофіти») [17, с. 109].

Світло істини несе лише слово, що йде від Бога. У цьому смисловому плані Шевченкова поезія продовжує євангельську традицію персоніфікації слова, ототожнення слова й Бога. Слово, як і Бог, — поза часом і простором, і, подібно до Бога, є духовною енергією, з якої постав світ: «Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було споконвіку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього...», і далі: «І Слово сталося тілом, і перебувало між нами, повне благодаті та правди...» (Святеє Євангеліє від Іоанна).

Провідний мотив вищої божественної природи слова втілюється і через відповідний лексичний ряд. Ключове поняття «слово» і в згадуваних поемах, і в інших творах Шевченка постійно супроводжують епітети «святеє», «боже», «огненне», «живеє», «слово правди», «слово істини», «Господа глаголи», «велике Христове слово», «те слово», «божеє кадило», «кадило істини».

Зважаючи на це, варто детальніше зупинитися і на семантиці слова «святий» у Шевченкових текстах. Означення «святий» належить до найулюблені-

ших Шевченкових епітетів, і в поетичних творах, і в прозі, і в щоденнику та листуванні. «Словник мови Шевченка» фіксує 344 слововживання прикметника «святий» у текстах поета, диференціюючи його значення під чотирма рубриками: «1. Означення до різноманітних понять, зв'язаних з релігією. 2. У християнському культі: той, що провів життя в служінні Богу й церкві. 3. Те, до чого ставляться з пошаною, любов'ю. 4. Істинний, морально чистий, спрямований до високої мети» [9].

Саму ідею святості Шевченко трактує в християнському дусі як первозданний стан праведності, любові та гармонії. Порушення первісного стану святості призвело до домінування у владних колах темних сил. Саме так вирішує поет тему першопричини панування всесвітнього зла у вірші «Пророк». Творець карає людство за ігнорування святого слова, посланого їм через пророків: «І праведно Господь великий, // Мов на звірей тих лютих, диких, // Кайдани повелів кувать, // Глибокі тюрми покопать. // І роде лютий і жестокий! // Воміcто кроткого пророка... Царя вам повелів надать!» [16, с. 305].

Невипадково пророчі слова асоціюються з первинними животворними духовними силами і ототожнюються з водою й вогнем, древніми сакралізованими чистими стихіями: «Неначе наш Дніпро широкий, // Слова його лились, текли // І в серце падали глибоко! // Огнем невидимим пекли // Замерзлі душі» [16, с. 305].

Таким чином, у художньому вирішенні одного з ключових понять поезії Шевченка — поняття святості, сакральності — знайшла своє продовження давньоруська традиція осмислення ідеї святості, в якій, за дослідженням В. М. Топорова, міфопоетична спадщина язичницької епохи зустрілася з колом ідей і образів християнства: «Загалом кажучи, сакральність (або навіть гіперсакральність) давньоруської традиції виявляється передусім в тому, що: 1) все в принципі має бути сакралізоване, освячене і тим самим вирване з-під влади злого начала... і — примиритися з меншим не можна — повернене до вихідного стану цілісності і незайманості; 2) існує єдина і універсальна мета (надмета), найзаповітніше бажання і найглибша мрія і надія — святе царство (святість, святий стан, святе життя) на землі і для людини; 3) сильним і актуальним є упования на те, що цей святий стан може бути гранично наближений (або навіть сам відкритися, настати в просторі і часі «hie et hunc»...) [11].

Та головним мотивом творчості Шевченка є людина як особистість. Її віра, наміри, сподівання, надії, прагнення, скорботи та відчай. Переживання героїв поезій глибоко індивідуальні, інтровертивні. Головною об'єднуючою складовою поетичних персонажів є страждання через порушення їхнього права на щастя, справедливість, відданість християнській моральності. Порушниками Божих законів виступають пани, москалі (ті, що прислуговують імперії). У зв'язку з цим чимало дослідників цілком об'єктивно наголошують на антропоцентризмі Т. Шевченка, як на головному акценті його творчості та способі особистого світосприйняття. Однак, на думку автора, йдеться про теоцентризм за спеціальною формулою — людина — Бог, Бог — людина.

Догматизована формула християнства — «Господи прости мене грішного», доповнюється парадигмою богоподібності, позиційована на тонкій межі з єретицтвом — «прощаю тебе Господи» — за неуважність, непоспішність, за випробування і страждання. Але саме таким чином проявляється богоподібність людини, взаємозв'язок божественного та людського. «Основною рисою цілої духовної постаті Шевченка, провідним почуттям в цілій його творчості, основним патосом його життя», — писав дослідник творчості Т. Шевченка Дмитро Чижевський, — є *антропоцентризм*, тобто «...поставлення людини в центрі цілого буття, цілого світу — як природи і історії, так і усіх сфер культури» [14]. (Автор вважає за доцільне нагадати про позицію сучасних науковців, де акцент зміщується на поняття «екоцентризм» або «еко-етику» (Г. Г. Полікарпов, О. Kinne). В інших своїх дослідженнях, а саме «Т. Шевченко і Д. Штравс» (1925 р.), «Нариси з історії філософії на Україні» (1931 р.), «Шевченко й релігія» (1936 р.) — Д. Чижевський пробує з'ясувати головні прикмети Шевченкової версії християнського гуманізму. Велич та значущість людини підтверджує і «Щоденник» Шевченка, на початку якого поет пише: «... Забудьмо й простімо темних мучителів наших, як простив милосердний Чоловіколюбець своїх жорстоких розпинателів!» [19].

Міркуючи про Шевченків антропоцентризм, чи «гомоцентризм» (за М. Коцюбинською), Д.Чижевський бере до уваги не стільки рефлексії поета на тему «чоловіколюбства», як певний примітивізм його власного стилю. Цей яскравий, послідовний, «безмежний» антропоцентризм, за Чижевським, є «однією з ознак поетичного стилю Шевченка» [13]. Насамперед, поетове ставлення до природи. «Для Шевченка природа є щось підрядне людині, є резонатор або дзеркало людських переживань і вдивляючись, і вслухаючись в неї, людина чує і бачить тільки себе саму» [15]. На цю особливість Шевченкової поезії звернув увагу й Іван Франко, обравши для габілітації «Наймичку» Т. Шевченка. Порівнюючи Шевченка-художника із Шевченком-поетом, І.Франко наголошує: «...Шевченко, хоч маляр і великий любитель пейзажів, у поезії не часто їх малював. Він концентрував тут свою увагу на людях, на їх чуттях і ділах» [12]. Досліджуючи закони версифікації М. Йогансен, з приводу Шевченкового образу «І небо невмите, і заспані хвилі...», зауважував: «...антропоморфізм досягає тут нечуваної доти виразності і конкретності — залежність ландшафту від настрою, їх тотожність навіть, що є одним з великих здобутків поезії, виступає цілком виразно» [4].

Тарас Шевченко досить вільно і, здавалося б, безсистемно вживає у своїх віршах прийменник «на» та «в» говорячи про Україну. Використання прийменника «на» перед назвою нашої держави («на Україні» замість «в Україні»), переважно росіянами, тим більше їхніми офіційними особами, що традиційно пояснюється «особенностями русской грамматики», зачіпало патріотичні почуття українців не лише в минулому, а й сьогодні сприймається як образа. Українські філологи пояснюють це невіглаством, безграмотністю, а то й проявами шовінізму.

Згадаймо з цього приводу думку відомого українського філолога професора Олександра Пономаріва, який наголошував, що прийменник «на» з місцевим відмінком вживаємо при географічних назвах на питання «де» тільки тоді, коли територія, про яку йдеться, не окреслена докладно, не самостійне ціле, тільки складова частина якоїсь держави: на Поділлі, на Полтавщині, на Київщині, на Волині, на Буковині... До непродуманих традиційних форм належить і вислів на Україні, що має в нас прецікаву історію... Цілі віки ми чули то na Ukrainie (від поляків), то «на Украине», а тому й защепили собі це «на Україні» як своє власне, зовсім забувши про його історичне походження й не відчуваючи, що це власне «на» — болюча й зневажлива ознака нашого колишнього поневолення.

За дослідженнями українського вченого В. Скляренка, процес становлення поняття «Україна» був тривалим і поетапним. Вже після розпаду праслов'янської етномовної спільноти (можливо, в антський період) у східних слов'ян від слова «украй», за допомогою того ж суфікса «-ін-а» виникло слово «Україна» (Ukraina) із значенням «відділений шматок землі; відділена частина території племені».

Тарас Шевченко у своїх поезіях досить часто використовує прийменник «на» та «в». У поемі «Княжна» читаємо: «І хто знає, що діється // В нас *на Україні*?.., Село *на* нашій *Україні* — // Неначе писанка, село // ... І сині гори за Дніпром // Сам Бог витає над селом» [18, с. 11], або у вірші «N.N.»: «...А я дивлюся... і серцем лину // В темний садочок *на Україну* //... Ой зоре! зоре! — і сльози кануть // Чи ти зійшла вже і *на Украйні*?» [16, с. 11], і в поезії: «Мені невесело було // Й *на* нашій славній *Україні* // Та, мабуть, весело й не буде // І *на Украйні*...» [16, с. 356]. Додатковий акцент до вже наведених прикладів знаходимо у написаному Т. Шевченком в Орській фортеці у 1847 р. вірші «Сон» («Гори мої високії...»): «Простіть, високії, мені! // Високії! і голубії! // Найкращі в світі! Найсвятії! // Простіть!.. Я Богу помолюсь...// Я так її, я так люблю // Мою Україну убогу, // Що проклену святого Бога, // За неї душу погублю!» [16, с. 248].

Отже, акцент робиться на власне поетове світосприйняття, світобачення рідної, милої його серцю України, як «Раю», якщо і не біблійного, то власного поетового «Едему». Це чарівна земля, куди лине серце Шевченка, дорікаючи Господові: «Може, Бог так хоче? // Боже! Боже! Даєш волю... // Не даєш на рай веселий // На світ твій великий // Надивитись, намолитись // І заснуть навіки» («Княжна») [18, с. 12], а в поемі «Чернець» поет скаржиться на свою лиху долю та страждає від того: «Що я Украйну забуваю // Або лукавих проклинаю // За те, що я тепер терплю // Єй-богу, братія, прощаю // І милосердому молюсь...» («Чернець») [16, с. 257]. Поет свідомо, розповідаючи про Україну, змінює наголос на корінь «рай»: «Що я Украйну забуваю», «Чи ти зійшла вже і на Украйні?» — таких прикладів можемо навести чимало.

Тарас Шевченко багато подорожував Україною. Його знання про рідну землю були не з книжок, він отримував їх як очевидець. Він бачив величні ко-

зацькі могили — кургани, згадуючи про них: «Як у полі на могилі // Вовкулак ночує...» («Княжна») [18, с. 14], «Нивами, ланами // Високими могилами...» («Сон») [16, с. 152]. Ці сакральні споруди священні для Шевченка не тільки тому, що були останнім вічним пристанищем прадавніх володарів войовничих кочовиків українських степів, але й місцями упокоєння козаків-лицарів. Тож і про себе він молить у своєму «Заповіті»: «Як умру, то поховайте // Мене на могилі...», в кургані, на підвищенні, у святому місці — ближче до Бога. Та не тільки високі могили сакралізуються Шевченком, він пише й про Київ: «Святий Київ наш великий // Святим дивом сяють // Храми Божі, ніби з самим // Богом розмовляють», «У Києві, мов на небі... // О Боже мій милий!» («Варнак») [16, с. 274].

Проблему священного та святого у творчості Шевченка варто сприймати насамперед як його ставлення до християнської релігії, що визначалося кількома чинниками. По-перше, це — традиційна українська народна релігійність, в основі якої чимало давніх праслов'янських вірувань. Дослідник творчості Шевченка С. Балей писав: «...якщо під релігійністю слід розуміти не догматизовану християнську віру, а високо розвинуту спосібність до дізнання космічних почувань», то «Шевченка безперечно треба би зачислити до ряду релігійних людей». На його думку: «...в Шевченка була жива потреба вживатися в безмір вселенної, що давала йому хвилі космічного упоєння» [1]. Але саме це «дізнання космічних почувань», «вживання в безмір вселенної» і є важливою складовою «природних» архаїчних релігій.

По-друге, домінуюче в Україні православ'я з відповідними канонізованими богослужбовими практиками і віровченням безперечно впливало на його релігійні погляди. Воно було «злите» з традиційною українською релігійністю. Неможливо розмежувати дохристиянські і православні елементи в релігійності тодішнього українця. Ця особливість притаманна як українському, так і всьому східному християнству.

Шевченко добре знав православну обрядовість та релігійну літературу. В його часи участь у богослужіннях в українських селах була традиційно обов'язковою, а поняття «православний», «християнин» були для селян важливим елементом національної самоідентифікації.

Дослідник Шевченка М. Гнатишак ілюструє християнську релігійність Шевченка за допомогою статистичних даних. За його підрахунками, з 218 віршованих творів поета 17 становлять поетичні молитви (без врахування 10 псалмів та кількох наслідувань пророків). На біблійні сюжети написано 7 поем. Вислови «молитися» чи «Богу молитися» є в 150 творах, «перехреститися» — у 20, згадки про Бога зустрічаються у 143 творах, а слово «Бог», у т.ч. й Ісус Христос, вживається 600 разів, матір Божа згадується в 25 творах. Безліч згадок про Бога й молитву є у «Щоденнику» поета. Також релігійні висловлювання зустрічаються в 128-ми з 232-х Шевченкових листів [3].

Іван Огієнко (митрополит, український вчений, політичний діяч, історик церкви, дійсний член Наукового Товариства імені Тараса Шевченка) вважав,

що твори Шевченка «просякнуті глибокою й істотною релігійністю», а релігійно-вільнодумні та клерикакльні акценти у творчості поета були «випадковою ненормальністю» та «виходили виключно з його розпачу» й «глибокої безнадії». «Якби сам Шевченко редагував «Кобзаря» — писав Огієнко, — він би викинув ці твори» [7].

Спроби аналізу релігійності Шевченка, у різних аспектах його творчості знаходимо у С. Балея, М. Драгоманова, І. Франка, Д. Чижевського, а із сучасних дослідників — Д. Грабовича, А. Колодного, В. Мокрого, С. Росовецького.

Важко не погодитися з А. Колодним, що «...світогляд Т. Шевченка має надто складну мозаїку відтінків. Одні його твори дають право для висновку про те, що він був релігійною людиною, інші — для твердження, що його вільнодумство має чітку ірреліґійність в її людиноутверджувальній зорієнтованості» [5].

На думку Євгена Сверстюка: «...письменник виробив своє бачення Бога, святості та християнства. Воно було далеким від догматизованого бачення офіційних християнських церков, несло на собі печать тогочасних просвітницьких уподобань, але все-таки це бачення сформувалося в лоні християнства (переважно в його «українській редакції») і «Шевченка найприродніше осмислити в руслі української християнської традиції» [10].

Підсумовучи, вважаємо за потрібне акцентувати, що релігійність Шевченка, незважаючи на її певну «єретичність» та неортодоксальність, є близькою до «народного» християнства. Її слід пов'язувати як з певними «стандартами» тогочасної літературної традиції, так і зі звичним способом висловлення думок та відчуттів у середовищі українського селянства, де поряд з вкоріненою християнською релігією продовжують існувати давні традиційні дохристиянські язичницькі елементи. Причому, ті з них, які не були трансформовані та пристосовані християнством, виступають у вигляді міфічних та міфологічних сил й істот, які репрезентують демонічні та темні сили потойбічного світу. Релійність Тараса Шевченка, безумовно, пов'язана і з його особистою позицією віруючої людини і християнина.

1. *Балей С.* Зібрання праць : у 5 т. / Степан Балей. — Львів : Вид-во Нац. ун-ту «Львів. політехніка». — Т. 1. — 2009. — 511 с.
2. *Білецький О. І.* Українські письменники : біо-бібліогр. словник: у 5 т. / гол. ред. кол. О. І. Білецький. — Х. : Прапор. — Т. 1. — 2005. — С. 134.
3. *Гнатишак М.* Тарас Шевченко і релігія / М. Гнатишак. — Львів : Вид-во Дзвони, 1936. — Ч. 1 — С. 18–20.
4. Майк Йогансен: проблема художньої моделі «людина і світ» : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Мельников Ростислав Володимирович ; Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 1998. — С. 114.
5. *Колодний А. М.* Україна в її релігійних виявах / А. М. Колодний. — Львів : Сполом, 2005. — С. 139.
6. *Кониський О. Я.* Тарас Шевченко : хроніка його життя / Олександр Кониський ; Наук. т-во ім. Шевченка // Наукове товариство ім. Шевченка : збірник філологічної секції. — Т. 2. — 1901. — С. 11–12.

7. Огієнко Іван (митрополит Іларіон). Тарас Шевченко / упоряд., авт. передм. та коммент. М. С. Тимошик. — К. : Наша культура і наука, 2004. — С. 145.
8. *Огоновський О.* Життє Тараса Шевченка / Омелян Огоновський / Читанка для селян і міщанства Львова. — Львів : [б. в.], 1876. — С. 23.
9. Словник мови Шевченка : в 2 т. / АН УРСР ; ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні ; редкол. : В. С. Ващенко (відп. ред.) та ін. — К. : Наук. думка, 1964. — Т. 2. — С. 234–236.
10. *Сверстюк Є.* Шевченко і час / Євген Сверстюк ; Наук. т-во ім. Шевченка. — Київ ; Париж : Воскресіння,1996. — С. 12.
11. *Топоров В. Н.* Из славянской языческой терминологии: индоевропейские истоки и тенденции развития // Этимология. 1986–1987. — М. : Наука, 1989. — С. — 19.
12. *Франко І.* Твори : в 20 т. — К. : Держполітвидав. — Т. 17 : Філософські, економічні та історичні статті. — 1956. — С. 102.
13. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. — Нью-Йорк : [б. в.], 1991. — С. 129.
14. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні / Дмитро Чижевський. — Нью-Йорк : [б. в.], 1991. — С. 128.
15. *Чижевський Д.* Філософські твори : у 4 т. — Київ : Смолоскип. — Т. 2 : Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії / Д. Чижевський ; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України; Наук. т-во ім. Т. Шевченка ; Укр. Вільна Академія наук (США). — 2005. — С. 338.
16. *Шевченко Т. Г.* Малий Кобзар : збірник віршів / Т. Г. Шевченко. — Донецьк : Донеччина, 2008. — С. 211.
17. *Шевченко Тарас Григорович.* Кобзар / Тарас Шевченко; вступ. ст. О. Гончара. — К. : Дніпро, 1981. — С. 330–331.
18. *Шевченко Тарас Григорович.* Повне видання творів : [у 14 т.] / Тарас Шевченко — 2-е вид., допов. — Чикаго : Вид-во М. Денисюка, 1959–1963. — Т. 6 : Повісті й оповідання. Княжна. Художник. Наймичка. Варнак. — С. 11.
19. *Шевченко Тарас Григорович.* Повне зібрання творів: у 6 т. : / Тарас Шевченко : редкол. : М. К. Гудзій (голова) та ін. : АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Вид-во АН УРСР. — Т. 2 : Поезії 1847–1861 / ред. Є. П. Кирилюк : упоряд. В. С. Бородін та ін. — К., 1963. — С. 38.
20. *Юдіна Л. М.* Формування релігійного світогляду великого поета-провидця Т. Г. Шевченка / Л. М. Юдіна // Шевченкіана на початку XXI століття : матеріали наук.-практ. конф., присвяч. 190-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка 25 березня 2004 р. — Харків, 2004. — С. 6.

САКРАЛЬНОЕ И БОЖЕСТВЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Виталий Гусар

Аннотация. На основании исследования творчества Т. Шевченко определены особенности персонального отношения поэта к религии, вере, священному и сакральному, а также отдельные элементы религиозных традиций украинской народной среды.

Ключевые слова: сакральное, божественное, святое, религиозное восприятие, религиозное сознание, религиозные взгляды, христианское мировосприятие, антропоцентризм, гомоцентризм.

SACRED AND DIVINE IN THE WORK OF T. SHEVCHENKO

Vitaly Gusar

Annotation. Based on the study of the Taras Shevchenko the features of a personal attitude towards religion, faith, holy and sacred, as well as some elements of the religious traditions of the Ukrainian people's perception of the environment and the religious tenets of the ruling class of the empire of the nineteenth century.

Keywords: Sacred, divine, holy, religious worldview, religious consciousness, religious beliefs, Christian Worldview, anthropocentrism, homotsentryzm.

УДК 76.046(477)"18"

Олена Гомирева
аспірантка при кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА

Художні аспекти графічної серії Тараса Шевченка «Притча про блудного сина»

Анотація. У статті йдеться про особливості художнього вирішення графічної серії Тараса Шевченка «Притча про блудного сина». Аналізуються композиційні, світлотіньові прийоми в контексті порівняння з принципами народного, академічного мистецтва, творчості Рембрандта.

Ключові слова: графіка, Шевченко, композиція, світлотінь, моделювання, академізм, Рембрандт.

Постановка проблеми. Графічна серія «Притча про блудного сина» є одним з неоднозначних творів Тараса Шевченка, як у змістовому плані, так і в мистецькому. Пропоноване дослідження має за мету акцентувати увагу не на семантичній розмаїтості «Притчі», а безпосередньо на художніх особливостях, якими послуговувався Шевченко, та їхній ролі у розкритті змісту. «Притча» є досить складним для аналізу твором, оскільки її формальні художні аспекти є синтетичними та поєднують чимало факторів, впливів, аналогій, схем, стилістичних прийомів, пов'язаних з усім мистецьким контекстом творчості Шевченка. Полістилізм художньої мови у «Притчі» набув неоднозначної форми, однак твір є самостійним, комплексним та оригінальним у доробку Шевченка, а тому потребує уважного і всебічного аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «Притча про блудного сина» є настільки складним багаторівневим комплексом, що для його всебічного аналізу необхідне ґрунтовне наукове дослідження. Свого часу науковці розкривали

зміст і значення «Притчі» з різних аспектів, давали детальні мистецтвознавчі та філософські трактування.

Так, видатний шевченкознавець, заслужений діяч мистецтв України В. Яцюк, провівши мистецтвознавчий аналіз окремих деталей, мотивів, композиційних вирішень, висвітлив їхнє змістове навантаження та запропонував власну теорію щодо послідовності аркушів у серії. Дослідник детально розкрив те, як ідейне наповнення передається через складові зображення [5].

Л. Генералюк (доктор філологічних наук, мистецтвознавець) проаналізувала зв'язки твору Т. Шевченка з євангельським текстом, провела аналогії з розробками цієї теми в західноєвропейському мистецтві, виклала та обґрунтувала гіпотезу щодо глибинного змісту «Притчі» у світлі національної історії [3].

Український мистецтвознавець П. Білецький висловив своє трактування серії, вказавши на її зв'язок з народним мистецтвом і з цих позицій проаналізував всі аркуші [2].

Також до цієї теми зверталися у своїх дослідженнях знані мистецтвознавці Д. Антонович [1] та П. Говдя [4].

Незважаючи на проведені дослідження, питання власне художніх особливостей серії залишається відкритим, а отже потребує подальшого детального й послідовного розкриття не тільки в контексті еволюції творчості Шевченка, а й у взаємозв'язку з українським, російським та світовим мистецтвом. Цим визначається **актуальність** даної статті.

Мета роботи – виявлення художніх особливостей аркушів серії, стильових рис та впливу різних мистецьких напрямків; розгляд використання Шевченком художніх засобів, зокрема композиційних та світлотіньових, а також їхня роль у виразній структурі зображення.

Виклад основного матеріалу. Графічна серія «Притча про блудного сина» створена Тарасом Шевченком у 1856–1857 рр. на засланні. Ці рисунки, виконані сумішшю туші і бістру, мали стати основою для серії гравюр, яку Шевченко так і не втілив у життя. Однак, навіть у цих підготовчих роботах до нас дійшов глибокий та майстерний витвір художника, який демонструє не лише складну концепцію, але й неординарний рівень художнього мислення.

На загальній канві творчості Шевченка твір «Притча про блудного сина» є особливим. По-перше, це єдиний ансамбль, який претендує на цілісність, що не властиве для творчості Шевченка, оскільки він, хоч і створював серії, не зводив їх до єдиного ансамблю за художнім чи сюжетним вирішенням. По-друге, з точки зору семантичної неоднозначності і глибини, цей твір є найбільш значущим і викликає дискусії. По-третє, зі стилістичних позицій досліджувана серія є складним, і водночас оригінальним твором.

Академізм, від якого митець не міг відійти повністю, виявлявся в роботах часів заслання. Але серія настільки сповнена індивідуальністю автора, що випадає з класичного академічного напрямку.

У творі відчутні ремінісценції західноєвропейського мистецтва, але, як завжди у Шевченка, не прямі, а продуктивно переосмислені. Також одразу помітний вплив народного мистецтва в загальному строї зображення. Крім того, виявились реалістичні тенденції в деяких моментах образу героя і зокрема у трактуванні тла. Однак, все це поєдналося в абсолютно своєрідну картину, яка потребує всебічного аналізу.

Серія містить вісім аркушів, які дають більш-менш зв'язний і послідовний розвиток подій. Щодо логічного поступу сюжету і його трактування самим Шевченком існує декілька гіпотез та досі тривають дискусії; кожен дослідник пропонує свою послідовність аркушів, які розкривають хід подій. Автор пропонованої роботи схиляється до варіанту В. Яцюка, згідно з яким історія розвивається від програшу в карти, сцен у шинку, в хліві та на кладовищі до зображення сина у в'язниці та покарання колодками. Останнім аркушем В. Яцюк вважає роботу під назвою «Серед розбійників», і ця сцена є найбільш дискусійною. Так, скажімо, український мистецтвознавець П. Говдя ставить її в середину серії та стверджує, що це момент найбільшого падіння: скоєння блудним сином вбивства. Деякі дослідники, зокрема Д. Антонюк, взагалі ставлять під сумнів приналежність аркуша до цієї серії. Для В. Яцюка, як і для Л. Генералюк, це логічне завершення безпутного життя, розплата, покарання. Блудний син – не вбивця, а жертва, яка опустилася до низів і розплачується за свої гріхи. Автор статті вважає за доцільне взяти таку точку зору за основну у трактуванні сюжетного розвитку «Притчі».

Незважаючи на трагічний та напружений зміст, за художнім вирішенням серія не є драматичною. Це підтверджується тим, що Шевченко не показує каяття чи розпачу головного героя, аркуші взагалі емоційно стримані та абстраговані. Блудний син не виявляє почуттів та реакцій, навіть персонажі заднього плану іноді емоційніші і живіші, ніж він. Якщо уявити головного героя без цього оточення, то перед нами залишиться майже безвиразний натурник. Блудний син замість емоцій демонструє простий, наївно означений стан: безтурботність – в аркуші «Програвся в карти» чи втома та пригніченість – у сцені «В казематі». Ці два аркуші найбільше відображають хоч якийсь внутрішній стан героя, не враховуючи аркуш «Серед розбійників», де емоційність передана усім образним строєм зображення: активний ракурс, різко розгорнутий вглибину простір, силуети в контражурі, відблиски світла від вогню й виразні тіні.

Виникає відчуття, що Шевченка саме зображення, процес його створення, виразні вирішення цікавили набагато більше, аніж психологія та драматичність історії. Навіть у підготовчих роботах художник реалізував свій накопичений та відточений досвід і любов до майстерного процесу виготовлення якісного витвору мистецтва.

Рисунки виконані майстерно та старанно, з вивіреною лінією, акуратним штриховим моделюванням і розтяжками. Ці роботи дуже живописні. Митець завжди відчував специфіку графіки та її особливих виразних засобів, однак

живописність є прикметною рисою його графічних творів, як рисованих, так і друкованих. Цей ефект з'являється завдяки використанню художником світлотіні, особливостей моделювання, градацій тону і штрихів, в чому Шевченко був майстром. Варто зауважити, що за період заслання вправність митця в графіці значно зросла.

Особливість рисунків «Притчі» пов'язана ще й з тим, що Шевченко планував видати її в техніці літографії – одній з найбільш живописних графічних технік, а, отже, з самого початку міг почуватися вільніше і заглибитись у різноманітні ефекти, особливо світлотіні та широкий спектр градацій тону всередині контрастних частин композицій.

Усі зображення побудовані довкола головного героя, який, за принципом народної картини чи іконопису, постає центральним об'єктом. Його постать привертає всю увагу. Зображення насичені деталями, однак вони є лише сюжетним наповненням, подробицями ситуації. Оточення є важливим тільки семантично, для передання обстановки і стану головного героя. Іноді тло нагадує мотиви з європейського жанрового живопису: інколи типові, інколи курйозно-життєві образи. Наприклад, Л. Генералюк проводить паралелі з жанровими сюжетами А. Браувера, Д. Тенірса-молодшого та А. ван Остаде [3, с. 406]. Так, мирна сценка з чоловіком, жінкою біля корчми та півнем сприймається як запозичена і вставлена в зображення «У хліву». В аркуші «В казематі» ми взагалі бачимо на задньому плані в арештантах гіпертрофовані, майже босхівські образи.

Мотиви та вирішення шевченкових творів можуть відсилати нас до західноєвропейського мистецтва, що є цілком виправданим, оскільки він був досить обізнаним із мистецтвом Європи. Про це свідчать його спогади та листи, де він не раз демонструє свої знання та судження про творчість майстрів різних епох та напрямків. В ознайомленні з західним мистецтвом велику роль відіграла колекція Ермітажу, приватні колекції, які були доступні в Петербурзі, гравюри з живописних робіт, котрі поширювались у букіністичних крамницях. Засвоєний Шевченком візуальний матеріал плідно ним використовувався.

Однак у художньому плані основна увага митця прикута до фігури в центрі. Підхід художника до зображення саме образу блудного сина потребує окремого дослідження. Це чоловік у розквіті сил, гарної, хоч і простуватої зовнішності, представник середнього класу, який ставить себе вище за інших, однак йому бракує витонченої високої культури. Проте цей герой показаний Шевченком більш універсально, без конкретних ознак соціального статусу. Це скоріше узагальнений образ молодої людини та її вибору. Таке сприйняття дозволило Шевченкові вільніше трактувати зображення.

П. Білецький проводив аналогії між аркушами «Притчі» та народною картиною «козаків-мамаїв», обґрунтовуючи їх символічним характером зображення, композиційним вирішенням з виділенням героя та його атрибутів. Дослідник ґрунтовно та детально аналізує композицію народної картини, немовби даючи буквальний опис аркушів «Притчі». Він критикував порів-

няння шевченкової «Притчі» з творами Хогарта та Федотова, аргументуючи спорідненістю принципу побудови зображень з «козаками-мамаями»: «В українських народних картинах ідея розкривається у композиції, побудованій на низці метафор, принципово відмінній від побутово-жанрових творів професійного живопису. Складається ця композиція, – підсумовує автор, – з головної постаті – уособлення козацтва і тла, кожна деталь якого є своєрідним образотворчим епітетом чи алегорією...» [2, с. 98–99].

Сказане вище пов'язане з принципом репрезентації блудного сина: в центрі – на першому плані – герой наче представлений глядачеві в характерній позі, котра щось наочно виражає, скажімо, хвацькість чи пригніченість. Всі інші деталі доповнюють центральний містким образ, оповідаючи про ситуацію, виступаючи символами певних її аспектів. Наприклад, у першому аркуші «Програвся в карти» ми знайомимось з героєм за описаним вище принципом. Блудний син сидить в усій очевидності свого невигідного становища і морального падіння та оточений виразними деталями, які засвідчують це: карти, штоф, гітара, свиня. П. Білецький детально проаналізував кожен аркуш, згідно з заявленою концепцією. Лише аркуш «Серед розбійників» трохи випадає з цього ряду через свою розвинуту сюжетну оповідність та драматичність.

Однак при використанні принципів народної творчості Шевченко трактував зображення та його виразні засоби з позицій художника-професіонала з академічною освітою, а звідси і неординарний контраст між простим символічним компонуванням і високохудожньою манерою виконання. Він ніколи не відходив повністю від фундаментальної академічної школи, яку отримав у Петербурзі. Варто зауважити, що «Притча» створена в останні роки заслання, коли у художника з'явилась надія на повернення до нормального життя. Він виконував ці аркуші як підготовчі рисунки до серії гравюр, яку збирався реалізувати в Петербурзі. Тобто думками митець повертався до того художнього середовища, до якого звик у столиці. В роки заслання його схильність до класичних проявів зросла, в цьому певно була якась ностальгія, повернення до комфортного відчуття красивого, піднесеного мистецтва.

З точки зору академічних проявів найприкметнішим у художньому вирішенні є те, що Шевченко скрізь зображує героя напівоголеним: хоча це й виправдано, але все ж є індивідуальним вибором художника, котрий не упустив нагоди насолодитись можливістю проявити свої навички. Академічна освіта наділила Шевченка майстерністю у зображенні оголеного тіла і, що важливіше, – красивого тіла, як жіночого, так і чоловічого. Шевченко зображує оголене тіло із задоволенням, вибираючи контрастні ефекти освітлення для виявлення пластики.

На всіх рисунках серії головна фігура представлена в усій красі здорового, розвинутого оголеного торса. Навіть у сценах «В казематі» та «На кладовищі» це не змінюється – герой не виглядає виснаженим чи нездоровим, що підтверджує зацікавленість художника в зображальній ефектності, а не сюжетній виразності. Однак така ідеалізація не є абстраговано класичною, це, скоріш

за все, використання найблагодатнішого матеріалу для художнього втілення. Шевченко зображує тіло не античного зразка, не класичного ідеалу. Він показує постать цілком життєву – з доволі грубими кінцівками, у правдивих і характерних позах. Світло завжди падає з лівого боку, а то й трохи з-за постаті, щоб виявити м'яку, плавну пластику в найдрібніших деталях.

Шевченко трактує зображення тіла не однаково в усіх аркушах. «Програвся в карти», «У шинку» – тут тіло представлене найбільш презентабельно, в деталях дбайливого моделювання. А далі художник може й урізноманітнити ефекти: «В казематі» – він вводить сміливе контрастне освітлення з переважанням тіні, яка ще більше виявляє опуклість форм, «Серед розбійників» – постать показана в активному складному ракурсі, в драматичному освітленні, яке узагальнює пластику. Однак скрізь постать блудного сина виконана майже ювелірно.

Розглядаючи трактування фігури головного героя повернемось до описаного вище підходу до зображення з виокремленням головного і другорядного. Необхідно розглянути ті засоби виразності, крім композиційних, які художник використовує для підкреслення цього принципу.

Кожна композиція побудована за однаковою схемою: фігура блудного сина детально пророблена й освітлена, а оточення – затінене та узагальнене, часто навіть виконане лише в силуетах. Отже, головними засобами для виокремлення основного від другорядного є світлові ефекти та прийом узагальнення. Водночас графіка наближається до живописних ефектів рембрандтівських багатофігурних картин, де м'яке освітлення розсіюється, віддаляючись від основних персонажів, і на оточення падають напівпрозорі тіні, застеляючи деталі поволокою і роблячи їх умовними. При тому на задньому плані з'являється просвіт – джерело слабкого розсіяного світла.

Окрім єдиного яскравого світла, яке падає трохи збоку безпосередньо на учасників сцени на передньому плані, Рембрандт користувався додатковими світловими ефектами: відблиски світла у розтяжці тла; промені, які падають збоку з-за краю картини; просвіти на задньому плані. І в графіці, і у живописові Рембрандт використовує світло м'якими концентрованими акцентами, вибудовуючи простір зображення не стільки чітким рисунком, не лінійною чи кольоровою перспективою, скільки градаціями цих світлових плям. Приклади цього можна побачити в картинах «Святе сімейство» (1645), «Пейзаж з грозою» (1639) та багатьох інших.

Шевченко в аркушах «Притчі» користується аналогічними прийомами. Художник не наближається за витонченістю до рівня використання світлових ефектів Рембрандтом, шевченкові ефекти більш декоративні й реалістичні. Але він активно звертається до виразних можливостей світла: це одна з тих художніх проблем, над якими Шевченко плідно працював у період заслання і в чому досяг значних успіхів.

Наприклад, в аркуші «У шинку» використана схожа до рембрандтівської схема: на першому плані – головний герой, на якого збоку падає найяскраві-

ший промінь. Далі кожна група персонажів поступово затінюється, виділяючись лише контрастними акцентами бокового освітлення. На задньому плані з'являється додаткове джерело світла з-поза дощатої перегородки. Це світло більш м'яке, розсіяне, делікатно зображене, щоб відтінити основний промінь. Простір шинку виявлений не лінійним рисунком, а саме цими протилежними джерелами освітлення: наче від сонця – спереду, та від вогню – з глибини приміщення.

Для Шевченка надання світлові такого значення – це важливий крок в підвищенні майстерності, оскільки подібне рішення збільшує можливості художника в узагальненні деталей, створенні єдиного простору, в якому розгортається сцена. Звісно, митець вже робив такі спроби, наприклад, у гравюрі «Старости» з «Живописної України», але тоді ефект виходив більш грубим та умовним, оскільки для цього не вистачало досвіду. На момент створення «Притчі» художник вже підійшов до вирішення подібних художніх проблем і мав значні напрацювання в в пейзажах та жанрових замальовках казахського побуту.

Крім того, світло відіграє семантичну роль у розвитку сюжету, на що звертав увагу В. Яцюк [7, с. 264]. Від одного аркуша до наступного світло меркне, нагнітаючи хід подій: від яскравого сонячного світла в сцені «Програвся в карти» до скупого світла із заґратованого вікна «У казематі» та тривожних глухих відблисків у сцені «Серед розбійників».

Висновки. Для передачі основної ідеї «Притчі» та виділення головного від другорядного Шевченко використовує обрані художні засоби. Це підкреслюється, з одного боку, принципом розміщення, схожим на народну картину, з другого — світловими ефектами, а з третього – детально проробленим рисунком фігури спереду та узагальненням деталей тла. Тут ми бачимо, як неоднозначно поєднуються моменти народної творчості, прийоми Рембрандта з академічними рисами, і перероблюються в індивідуальний мистецький досвід Шевченка.

Складна й багатозначна роль світлового вирішення стає основним фактором у художньому строї кожного аркуша і серії загалом як графічного комплексу. Світло не лише об'єднує цикл єдиним драматичним ефектом, але й вибудовує простір зображення за рембрандтівським принципом, визначає композиційну ієрархію, працюючи нарівні з прийомом узагальнення.

Продуманість і дбайливість виконання, майже коштовна проробленість засвідчують не тільки професійний рівень Шевченка, але й його зацікавленість процесом зображення та виразними засобами. Художник у цьому творі, виконаному наприкінці заслання, втілив увесь масив знань і вмінь, відточених прийомів, які здобув упродовж непростої творчої біографії.

Звичайно, питання художніх властивостей «Притчі» далеко не вичерпані таким загальним аналізом, а проблема стильових рис та впливів різних мистецьких напрямків взагалі лише намічена. Водночас неоднозначність графічної серії нагадує про необхідність уважного та міждисциплінарного її вивчен-

ня. Дана стаття порушує лише певні загальні аспекти і є вихідною точкою для подальшого детального дослідження складного художнього комплексу під назвою «Притча про блудного сина».

1. *Антонович Д.* Шевченко-маляр / Вст. слово С. А. Гальченка; післям. Т. І. Андрущенко. – К. : Україна, 2004. – 272 с.
2. *Білецький П.* Скарби нетлінні: Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П. О. Білецький. – К. : Мистецтво, 1974 . – 190 с. : іл.
3. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К. : Наук. думка, 2008. – 544 с.
4. *Говдя П.* Т. Г. Шевченко-художник: нарис / П. Говдя. – К. : Мистецтво, 1955. – 80 с.
5. *Яцюк В.* Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації / під ред. В. Козирського. – К. : Рада, 2003. – 368 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ГРАФИЧЕСКОЙ СЕРИИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО «ПРИТЧА О БЛУДНОМ СЫНЕ»

Елена Гомырева

Аннотация. В статье говорится об особенностях художественного решения графической серии Тараса Шевченко «Притча о блудном сыне». Анализируются композиционные, светотеневые приемы в контексте сравнения с принципами народного, академического искусства, творчества Рембрандта.

Ключевые слова: графика, Шевченко, композиция, светотень, моделирование, академизм, Рембрандт.

ARTISTIC ASPECTS OF THE PARABLE OF PRODIGAL SON, A GRAPHIC SERIES BY TARAS SHEVCHENKO

Olena Homyrieva

Annotation. The article discusses the artistic solutions as applied in the Parable of Prodigal Son, a graphic series by Taras Shevchenko. Those analyzed are compositional and light and shade effects as compared to the principles of folk and academic art, as well as the ones in the artwork by Rembrandt.

Key words: graphics, Shevchenko, composition, light and shade, modeling, academism, Rembrandt.

УДК 929 Шевченко

Олеся Томенко
кандидат філологічних наук, доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА

Тема долі у творчості Тараса Шевченка

Анотація. На основі аналізу текстів поезій Т. Шевченка та його художніх творів досліджено тему долі у його творчості. Виокремлено лексеми, синонімічні та антонімічні до поняття «доля» у поетичних творах митця. Для малярських робіт застосовано критерій композиції та сюжету, як такі, що розкривають дану тему.

Ключові слова: 200-річчя з дня народження Тараса Шевченка, доля, недоля, воля, Україна, Революція Гідності.

Постановка проблеми. Аналіз біографії та творчості Тараса Шевченка зумовив постановку даної проблеми. Вивчення біографічних фактів, дослідження поетичної спадщини Кобзаря та його мистецьких робіт наштовхнули на виокремлення даного аспекту для детальнішого розгляду.

Актуальність дослідження. У контексті соціально-політичних змін в Україні, зокрема подій Революції Гідності 2013–2014 рр., дослідження та переосмислення поетичних творів Тараса Шевченка з точки зору історичного минулого та формування майбутнього, визначеного в лексемі «доля», видається нам найбільш актуальним.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Пропоноване автором дослідження доповнює відомі роботи шевченкознавців, а також сприяє розкриттю досліджуваної теми при практичному вивченні художньої та поетичної творчості Тараса Шевченка у вищих навчальних закладах (зокрема мистецьких).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. З-поміж багатьох досліджень, присвячених Т. Шевченкові, дотичними до нашого аналізу вважаємо праці Григорія Грабовича [1] та Івана Дзюби. На їхню думку, Шевченкове бачення долі суспільства, долі української нації нероздільне із баченням долі України в її історичному минулому та майбутньому.

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Досліджувана автором тема торкається двох аспектів: літературного та художнього.

Новизна наукового дослідження. Новизна наукового дослідження полягає в трактуванні міфологеми «доля» як у поетичних, так і в мистецьких творах Тараса Шевченка. Зазвичай, літературна критика базується лише на текстах, а мистецькі твори, якщо й згадуються, то лише побіжно. Подібна тенденція прослідковується і у видатного шевченкознавця Г. Грабовича [2, 71]. Хоча

саме мистецькі твори часом руйнують міфи, створені літературними критиками [2, 257]. Тому нам видалося вкрай важливим розглянути порушену тему як з літературного, так і з мистецького боку для створення цілісної картини творчості Шевченка.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Синтез літературознавчого та мистецтвознавчого методів дослідження дозволяє представити поставлену проблему в повному обсязі, створивши, таким чином, цілісне сприйняття теми долі у творчості Тараса Шевченка.

Так, уже з першого вірша, яким починався «Кобзар» 1840-го року, і до останнього «Не нарікаю я на Бога» простежуємо тему долі у творчості Тараса Шевченка:

«Така її *доля*... О Боже мій милий!
За що ж ти караєш її, молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькії очі?.. Прости сироту!
Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки;
Одна, як та пташка в далекім краю.
Пошли ж ти їй *долю*, – вона молоденька;
Бо люде чужії її засміють».

(«Причинна») [4, с. 6]

Проте у статті йтиметься не лише про поетичні твори Шевченка, але й про його малярські здобутки.

Обрана автором тема не досліджувалася окремо, проте розглядалася науковцями в контексті України, сім'ї, кохання, міфотворчості. Більшість дослідників цікавляться суто жіночою долею. Ми ж говоритимемо про долю взагалі, адже серед героїв Т. Шевченка і чоловіки (наприклад, Ярема з «Гайдамаків», та й сам Т. Шевченко, життя якого було надто складне, про що йдеться в багатьох творах). Григорій Грабович у своєму дослідженні «Шевченко як міфотворець» зазначає: «Шевченкове відтворення ... ненормального стану суспільства складне і детальне. Воно виявляється на трьох прагматичних рівнях: на рівні окремого героя і його (чи її) долі, на рівні сім'ї, базової одиниці суспільної організації, нарешті на рівні соціального макрокосму...» [2, с. 67–68]. Український літературознавець Іван Дзюба зазначає, що стрижнем творчості Тараса Шевченка «...є його переживання долі України, його переживання і долі народу українського, і нації в історичному розвитку, в отих всіх конфліктах і проблемах, які виникали і в історії України, і які стояли перед Шевченком і його сучасниками, і які, власне, уявлялися і на майбутнє» [3].

Для Шевченка лексема «доля» тісно пов'язана з лексемою «недоля». Вони зазвичай виступають не стільки антонімами, скільки синонімами. Якщо окреслити складові, то «доля»/«недоля» для Шевченка полягала:

в особистому щасті / нещасті:
«...*Доле*, де ти! *Доле*, де ти?
Нема ніякої;
Коли доброї жаль, Боже,
То дай злої, злої!»
(«Минають дні, минають ночі») [4, с. 294]

в долі України: її майбутньому, переважно щасливому, вільному, правдивому та минулому: переважно нещасному, закутому в кайдани, голодному, обідраному, пекельному:

« ...І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі».
(«І Архімед, і Галілей») [4, с. 562]

«...Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сем'ї великій,
Сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пам'янути
Незлим тихим словом».
(«Заповіт») [4, с. 297]

«...церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна.
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі діти!..»
(«Стоїть в селі Суботові») [4, с. 257]

Минуле України передається переважно образами розритої могили, трьох воронів, церкви-домовини, великого льоху.

Якщо вибудовувати синонімічний ряд до лексеми «доля», то поруч стоятимуть образи раю, правди, волі, козака, батька-матері, сім'ї, Господа, вишневого садка.

Повною протилежністю виступає антонім «недоля», закодований у вигляді ярма, лиха, розритої могили, чужини, самоти, убогого сироти, пекла, ксьонд-

зів та магнатів, кривди, ляхів та москалів, молодої дівчини (Катерини чи наймички), сліз (удов'їх, дівочих, батькових, старих, кривавих), плачу:

«...Тілько я, мов окаянний, і день і ніч плачу
На розпуттях велелюдних
І ніхто не бачить,
І не бачить, і не знає –
Оглухли, не чують;
Кайданами міняються,
Правдою торгують.
І Господа зневажають...»
(« І мертвим, і живим») [4, с. 277]

Іноді доля виступає як жива істота:
« ...В того доля ходить полем,
Колоски збирає,
А моя десь, ледащиця,
За морем блукає».
(«Думка» («Тяжко-важко в світі жити») [4, с.13]

«...Чи багатий, кого доля,
Як малу дитину,
Убирає, доглядає, –
Не мине калину...»
(«На вічну пам'ять Котляревському») [4, с. 15]

Для Т. Шевченка доля полягає в чомусь іншому, ніж багатство та влада. Майже в кожному творі він шукає відповідь на це філософське питання:

«... Єсть на світі доля,
А хто її знає?
Єсть на світі воля,
А хто її має?
Єсть люди на світі –
Сріблом-злотом сяють,
Здається, панують,
А долі не знають, –
Ні долі, ні волі!»
(«Катерина») [4, с. 25]

Тріаду сила-воля-доля прослідковуємо в поемі «Мар'яна-черниця» [3, с. 131]. Актуально звучать слова Т. Шевченка і через 200 років у контексті подій Революції Гідності, де прості хлопці ставали сотниками Майдану в 2014 році:

«Не плач, серце, єсть у мене
І сила, і воля,
Люби мене, моє серце,
Найду свою долю.
За високими горами,
За широкими степами,
На чужому полі,
По волі-неволі
Найду свою долю!
Не в свитині, а с о т н и к о м
До тебе вернуся!»

(«Мар'яна-черниця») [4, с.131]

У мистецькій палітрі Тараса Шевченка тема долі простежується не лише в тематиці картин, а й в композиціях творів. Скажімо, знаменита картина «Катерина» (полотно, олія, 1842) закомпонована таким чином, що сама поза дівчини, вираз її обличчя, стан промовисто свідчать про «недолю».

Також тяжку долю бачимо і в хлопчиків-байгушів під вікнами («Байгуші під вікном», папір, сепія, 1855–1856 рр.), які стоять з простягнутою рукою, не від добра; в автоілюстрації до поеми «Слепая» «Сліпа з дочкою» (папір, олівець, сепія, 1842), що присіли, помучені, спочити і в малюнку «Циганка-ворожка» (папір, акварель, 1841), котра ворожить на долю. Виникає логічне запитання: «Яка ж та доля у сліпої?», на яке навряд чи знайдемо вичерпну відповідь. Можемо продовжити цей ланцюжок: яка доля у «Короля Ліра» (гальваноакустика, 1843), що самотньо стоїть посеред грози, блискавок, шаленого вітру у супроводі скомороха?

Офорти «Судня рада» (1844), «Старости» (1844) говорять глядачеві про приреченість, невідворотність долі. У творі «Казахи в юрті» (папір, сепія, 1848–1849) на першому плані сидить казах і тре задумливо в мисці зерно, ніби живе свідчення безнадії. Не можна оминути й тематику казарми, в'язниці, покарань шпіцрутенами, кару колодкою – ми практично не знайдемо веселощів і жартів у мистецьких творах Шевченка. Лише приреченість і слідування долі, часто-густо невеселій, і такій, яку змінити не можна. Долі, яка випала самому Шевченкові, і ті випробування, через які він пройшов сам.

Головні висновки. Дослідження лише однієї Шевченкової лексеми «доля» та її антонімічної пари «недоля» дає можливість зробити висновки, що і в мистецьких, і в поетичних творах Кобзаря вона посідає чільне місце, і на ній будується концепція минулого та майбутнього України.

Перспективи використання результатів дослідження. Результати дослідження можуть бути використані для підготовки лекцій з мистецтвознавства та літературознавства, у наукових працях.

1. *Григорій Грабович.* Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета. Переклад з англійської Соломії Павличко. / Грабович Григорій. – К. : Радянський письменник, 1991. – 211 с.
2. *Григорій Грабович.* Шевченко, якого ми не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Грабович Григорій. – К. : Критика, 2000. – 317 с.
3. *К. Булкін.* «Моє інтерв'ю на Радіо Свобода (7 березня 2008 р.) з академіком Іваном Дзюбою, автором книжки «Тарас Шевченко. Життя і творчість». http://kbulkin.wordpress.com/2008/11/21/ivan-dzyuba-taras-shevchenko/http://kbulkin.wordpress.com/
4. *Шевченко Т.* Кобзар / Тарас Шевченко. – К. : Дніпро, 1974. – 623 с.

ТЕМА СУДЬБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

Олеся Томенко

Аннотация. На основе анализа текстов поэзий Т. Шевченко и его художественных произведений исследована тема судьбы в его творчестве. Выделены лексемы, синонимические и антонимические, к понятию «судьба» в поэтических произведениях. Для художественных работ применен критерий композиции и сюжета, которые помогают раскрыть эту тему.

Ключевые слова: 200-летие со дня рождения Тараса Шевченко, судьба, несудьба, воля, Украина, Революция Достоинства.

THEME OF FATE IN THE WORKS OF TARAS SHEVCHENKO

Olesia Tomenko

Annotation. Based on the analysis of texts and poems Shevchenko his works explored the theme of fate in the works of Taras Shevchenko. Pointed out in tokens, and antonymic synonymous with the concept of «fate» in poetry. Painting works used criterion compositions and plot, so as to reveal the subject.

Keywords: 200-th anniversary of the birth of Taras Shevchenko, destiny, fate, destruction, freedom, Ukraine, Revolution of Dignity.

УДК 75(477) «18»

Катерина Кудрявцева
здобувач при кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА

Рух, простір і час у композиції картини Т. Шевченка «Катерина»

Анотація. В статті аналізується побудова візуального образу руху, простору і часу, які не тільки створюють зображення сюжету, а стають головними чинниками у втіленні композиційної цілісності та змісту картини Т. Г. Шевченка «Катерина».

Ключові слова: рух (візуальний образ руху), простір, час, сюжет, композиція.

Актуальність дослідження та постановка проблеми. Образотворча спадщина нашого геніального Т. Шевченка багата: численні рисунки, акварельні аркуші, неперевершені гравюри й картини, створені олійними фарбами. Але сюжетних полотен небагато, і твір «Катерина» (іл. 1, а) посідає серед них чільне місце; написана тоді ще молодим художником, вона стала однією з найвідоміших картин серед багатого творчого надбання. Глибоке і багатозначне за змістом живописне полотно не залишається поза увагою жодного з дослідників



а *б*

Іл. 1. Т. Г. Ш е в ч е н к о. «Катерина». *1842*
(а – оригінал; б – у дзеркальному відображені)

творчості Кобзаря. Мистецтвознавець В. А. Овсійчук побачив у цьому творі початок «до певної міри езопівської мови, яка спорадчиво буде проявлятись у подальшій творчості Т. Шевченка» [5, с. 74]. Д. В. Антонович назвав «Катерину» «великим образом» і центральним твором «на підставі якого мусимо формулювати погляд на Шевченка як на жанриста, автора олійних жанрових образів» [1, с. 68]. Отже, полотно посідає важливе місце у дослідженні образотворчої спадщини Т. Г. Шевченка.

Вивчення картини без аналізу її композиції буде неповним, адже він сприяє не лише кращому розумінню змісту, виявленню стильових ознак, художніх засобів, але й допомагає у визначенні місця і ролі твору, як в образотворчій спадщині Т. Г. Шевченка, так і в історії українського мистецтва.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Дослідження створеного на полотні візуального образу руху, простору і часу поглиблює аналіз композиції картини, допомагає детальніше вивчити сюжет і краще зрозуміти багатозначний зміст живописного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчаючи композицію картини, мистецтвознавці описали сюжет, загальну схему композиції, стилістичні особливості твору, а також деякі художні засоби; виявили романтичні (З. П. Тархан-Береза, В. А. Овсійчук, А. А. Жаборюк) й реалістичні тенденції (М. Г. Бурачек, П. І. Говдя, С. Є. Раєвський, І. М. Селіванов, В. А. Овсійчук, А. А. Жаборюк), елементи народної картини (П. О. Білецький), впливи академізму. Останні виявляються, насамперед, у геометричній схемі композиції, яка симетрична до головної героїні, та містить діагоналі й трикутники. Певні аналогії з картинами Рафаеля загалом теж зараховані до академічних традицій: по-перше, схема композиції «Катерини» схожа з «Сикстинською мадонною», а малюнок ніг мадонни повторюється у «Катерині» (П. О. Білецький, І. М. Селіванов, В. А. Овсійчук); по-друге, фігура Катерини схожа з постаттю Богородиці на картині Рафаеля «Зустріч Марії з Лизаветою» [3, с. 80] (іл. 2).



Іл. 2. Рафаель Санті. «Зустріч Марії з Лизаветою». *Близько 1519*

Аналізуючи сюжет і зображені дії у просторі полотна, науковці

зазначили відсутність явної взаємодії у постатях Катерини, військового і селянина, умовність освітлення та насиченість простору картини фігурами й предметами, – все це деякі дослідники вважають вадами в роботі молодого художника (Д. В. Антонович, П. О. Білецький, А. А. Жаборюк), а інші – художніми засобами, що підсилюють відчуття напруження і трагічності образу (З. П. Тархан-Береза, В. А. Овсійчук та ін.).

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Поза увагою науковців залишились такі фактори композиції як форми побудови візуального образу рухів у взаємозв'язку з простором, а також втілення відчуття певного часу (не історичного), та їхній вплив на зміст твору.

Мета статті – проаналізувати побудову форм руху у взаємозв'язку з площиною полотна і зображеним тривимірним простором, а також їхній вплив на створення відчуття часу та втілення змісту в композиційній цілісності картини.

Новизна наукового дослідження полягає у вивченні форм і чинників побудови візуального образу руху і створення відчуття часу в просторових співвідношеннях на полотні, що детермінують зміст композиції живописного твору.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Дослідження композиції картини з точки зору вивчення форм побудови руху, простору і часу поглиблює аналіз композиційної цілісності, виявляючи складові побудови сюжету, які втілюють зміст, а також специфічні художні засоби, що підсилюють виразність твору.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво живопису, що за своєю природою є статичним і незмінним у часі, разом з тим здатне втілювати і рух, і час, з усією повнотою відтворюючи образи живого і динамічного навколишнього світу, який існує у просторі й часі. Таким чином, глядач може бачити рухи у статичному зображенні на площині, а також сприймати і час.

Це можливе завдяки особливостям нашого зору, що нерозривно пов'язаний з мисленням [2]. Хоча малюнок фізично нерухомий, і всі дії на полотні представлені одночасно, нам все ж потрібен певний час для того, аби зрозуміти зміст твору, – він не сприймається миттєво.

Адже споглядання – це постійний рух: око увесь час здійснює мимовільні «стрибки», змінюючи точки фіксації, і зображення поступово складається як своєрідна сітка фіксацій погляду [13]. І саме завдяки тому, що зображення розгортається як послідовність різночасових кадрів, які сприймаються у часі, створюється й реалізується можливість втілення руху в пластиці живопису [7, с. 94]. Так само зображення руху не тільки надає об'єктам життєвості й відбудовує сюжет, – у такий спосіб за посередництвом просторових співвідношень на полотні втілюється і час, який не зображений в картині буквально, але не може бути не врахований, оскільки є невід'ємною частиною сприйняття навколишнього світу: «Реальність нами сприймається чотиривимірною, а не тривимірною (четвертий вимір – час), і тому перед рисунком постає завдання відобразити час» [10, с. 1–2].

Час, безперечно, є важливим чинником композиції через його зв'язок не тільки з історичним контекстом, але й із сюжетом та змістом твору: будь-який сюжет – це розгортання подій у часі. І якщо в літературі про розвиток дійства у часі ми дізнаємось у процесі читання, то всі компоненти сюжету живописного твору представлено у просторі картини одночасно: ми бачимо статичні візуальні образи, а про перебіг подій у часі можемо тільки здогадуватись. Про те, що могло відбуватись і ймовірно відбудеться ми робимо припущення відносно до зображеного на картині моменту, який сприймається нами в теперішньому часі (за В. А. Фаворським). Таким чином, у зображеному сюжеті реалізується не тільки час теперішній, але й минулий та майбутній.

Важливо й те, що втілення часу не обмежене контекстом сюжету: відчуття певного часу може створюватись і за допомогою побудови відповідного простору у співвідношенні предметів. Наприклад, за спостереженнями М. М. Писанка, велика кількість вільного простору створює враження великого часового проміжку, який може наближатись до образу вічності. Варто також додати, що зображені предмети також можуть ставати знаками певного часу. Крім того, окреслені аспекти втілення часу не можуть існувати поза композиційною цілісністю та змістом твору. В. А. Фаворський надавав часові особливої значущості: «Сенс композиції у тому, щоб зобразити час» [9, с. 2].

За класифікацією М. М. Волкова, час, відповідно до живописного твору, можна розуміти у декількох аспектах: творчий час (витрачений художником на створення картини); час сприйняття полотна; час в історії мистецтва і творчості окремого майстра; а також зображення часу [4, с. 130]. Під останнім можемо розуміти, як прояви певного історичного часу (відповідний одяг, краєвиди тощо), так і час теперішній, минулий і майбутній в контексті сюжету, а також відчуття певної швидкості часу (фізичної його характеристики). З цього випливає, що час у живопису реалізується за допомогою зображення руху, дій, контексту зображеної події (контекстом картини) і середовища [4, с. 133]. Саме ці чинники в композиції картини Шевченка «Катерина» і є об'єктом нашого аналізу.

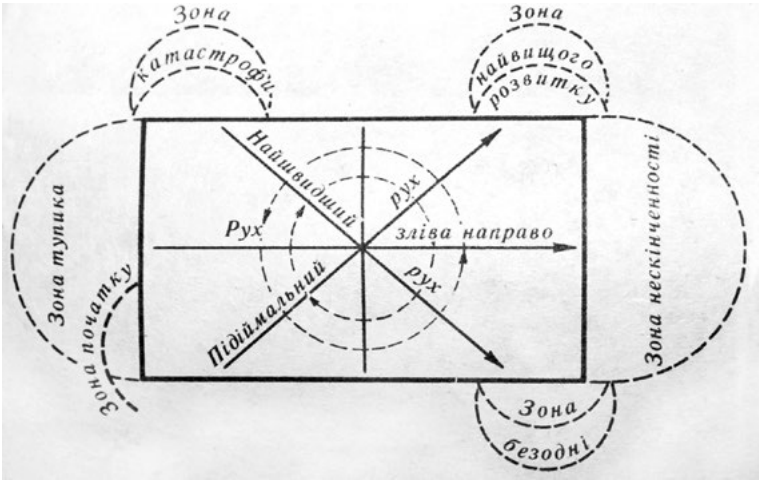
Отже, проаналізуємо все, що постає перед поглядом глядача. Центром композиції є постать Катерини – це найбільша за розміром фігура, найактивніше освітлена та найяскравіша за кольором. Схиливши голову, вона йде повільно, звідкись повертається і ледь не плаче. Ми не можемо знати, що з нею трапилось, але бачимо, що вона, повертаючись, йде важко і почувається покинутою – це головне для розуміння змісту картини.

Відносно до головної героїні як центру композиційної побудови ми прочитуємо сюжет і зміст твору, а також розвиток подій у часі. Так, селянин, що сидить позаду дівчини (праворуч) на неї не дивиться, хоча його погляд і спрямований у її бік. Військовий на коні (ліворуч від дівчини) ніби втікає, але оглядається на Катерину, – тому можемо припустити, що саме він є винуватцем її печалі; ще один персонаж – невеличкий собака на задніх лапах: чи то гавкає на москаля, чи то вслід йому махає лапкою. З цих дій складається сюжет картини,

який розгортається у зображеному середовищі, – воно відіграє ключову роль у втіленні змісту сюжету.

Наскільки важливим чинником у побудові сюжету є не тільки поза у русі, а й певне розташування об'єктів відносно до сторін картинної площини, можна простежити, порівнявши оригінал твору з його дзеркальним відображенням (див. іл. 1, б). Зміст сюжету зміниться кардинально: тепер Катерина досить швидко йде від селянина-ложкаря, – тоді як в оригіналі він ніби спостерігає сцену за спиною дівчини; а москаль героїчно скаче й, обертаючись, сподівається, що Катерина повернеться до нього.

Наведений порівняльний аналіз підтверджує нерівномірність картинного поля і його вплив на побудову композиції та, відповідно, втілення змісту: не тільки поза у русі, а й напрямок руху відносно до сторін полотна змінює і швидкість руху, і його зміст (іл. 3).



Іл. 3. Загальна схема побудови руху в образотворчому мистецтві за М. М. Писанком

Побудова зорового образу руху реалізується не тільки формою предметів (наприклад, позою у русі), а також і формами простору, що можуть допомагати рухові чи, навпаки, перешкоджати, уповільнюючи або зупиняючи його. Із швидкості руху випливає й відчуття часу: так, швидкий рух асоціюється з миттю, повільний – з його плинністю. Але і відсутність руху (статика) створює відчуття часу – тривалого, нескінченного [6, с. 16].

В живописній картині можуть поєднуватись зображення різного за швидкістю часу: від, так би мовити, «теперішньої миті» і до «історичної вічності» – це розширює часові параметри змісту картини, робить образ ємним та багатозначним. Однак необхідно зауважити, що живописний твір апріорі не може

існувати поза кольоровим зображенням: об'єднуючись з рисунком і втілюючи відповідні пластику й ритм, колір нерозривно поєднується і з побудовою руху, простору й часу, стаючи, таким чином, важливим чинником композиції.

Так, М. М. Писанко вважає, що різні кольори мають властивість віддалятись (холодні кольори) чи наближатись (теплі) до нас з різною швидкістю, а також бути легшими (світлі тони) чи важчими (темні) – це також впливає на швидкість і напрямок руху (важчі тони, скажімо, будуть тяжіти до землі), а, відповідно, – й на втілення часу [6, с. 21].

Колір у картині також пов'язаний і з фактурою шару фарби. В цьому контексті необхідно зауважити, що важливим є не лише відтворення фактури певного матеріалу (наприклад, оксамиту чи скла). Кожен мазок є елементом зображення, і, відповідно, частиною втілення форми, руху, простору і часу. В. Суриков свого часу зауважив, що навіть крапка на двометровому полотні впливає на композицію: «У картині розміром в сажень одна крапка фону і та потрібна» [12, с. 32].

Для того, щоб глибше зрозуміти зміст живописного полотна «Катерина», проаналізуємо його більш детально: від рухів і простору до кольору і фактури шару фарби.

Перший план картини теплий, а особливо активні кольори спостерігаємо на постаті дівчини: тепле сонце на її білій сорочці і яскрава червона запаска, від якої поширюються рефлекси на руки і обличчя, – все це підсилює контраст з холодним далеким простором, до того ж найчистіший і найхолодніший синій колір саме на тлі дівчини, – завдяки цьому зображений степ віддаляється, утворюючи дальній план, а фігура Катерини наближається. Складається враження, що дівчина належить до сьогочасного моменту, а степ – це тривалий історичний час.

Ліва частина полотна в цілому холодна, але найхолодніші кольори присутні на небі за стовпом; вони трохи теплішають до лівого боку картини і за вітряком цей холод зовсім розсіюється, – тобто в зоні катастрофи *(тут і далі – назви зон картинного поля й образів руху за схемою М. М. Писанка)* немає хмар і небо тепле, – це ніби образ надії, світлого майбутнього. Могутній дуб, який на картині бачимо лише частково, закриває небо, а тому він здається велетенським (його в картині більше, ніж неба) і зупиняє можливість руху в зону найвищого розвитку (див. іл. 3). Покручені гілки дерева утворюють арку над головою дівчини, водночас ніби вказуючи однією (сухою) гілкою на москаля, а іншою – на селянина. Як бачимо, не тільки форма предметів, розмір, але й колір та розташування на картинній площині впливають на композиційну цілісність і, відповідно, на зміст твору.

Катерина ледь іде, нахиливши голову і притримуючи руками запаску, здається, зараз зупиниться. В цілому, як зазначалось вище, її рух прочитується за змістом як повернення: він спрямований до нижнього лівого кута, в зону початку (див. іл. 3). Цей рух скерований у напрямку, протилежному до «підіймального» руху, тому хода дівчини важка і повільна. Постать Катерини змі-

щена вліво і вниз не тільки відносно до оптичного центру полотна, а й геометричного (нижче оптичного), – це також створює відчуття сповільнення руху і, навіть, зупинки: попереду мало простору для руху, а позаду – більша частина простору картини, ніби пройдений шлях. І перед ногами Катерини лінії шляху стоять на заваді її рухові.

Простір перед дівчиною сприймається як образ майбутнього. Дорога, а на ній зламане гілля і пара колосків сприймаються як символ майбутньої долі. Катерина ніби боїться стати на цей шлях: крім ліній намальованої дороги, які ніби не дають їй іти далі, фактура фарби й відтінки кольору шляху відрізняються від ґрунту, на якому стоїть головна героїня, тому дорога сприймається як інше, не таке як зараз, життя.

Необхідно додати, що виразності картини сприяє і різний характер написання тла і дівчини: якщо живописний образ Катерини сповнений кольоровими контрастами й яскравим освітленням, красномовними деталями, то фон подається узагальнено, порівняно з першим планом, без особливих контрастів і деталізації. Він не відволікає нашої уваги і дає змогу відчути горе головної героїні, її велику печаль.

Образ Катерини і трагічний, і величний водночас, – такий ефект досягається низкою чинників, пов'язаних з побудовою форм простору, рухів, а також кольору.

Частина картини зліва від головної героїні, за винятком дороги і невеличкого простору світлого неба за млином, затемнена і холодна, вона не дає Катерині можливості рухатись вліво, таким чином підсилюється вплив «зони тупика» [6] (див. іл. 3), а крім того, – правий бік картини хоч і тепліший відносно лівого, проте досить темний (є тільки частинка освітленого куреня і проблисків світла на селянинові); таким чином стискається простір з обох боків Катерини, що спрямовує її до дороги, зображеної в лівому нижньому куті картини. Все це підсилює трагічність образу.

Водночас образ головної героїні величний не тільки через втілення пропорцій, які нагадують нам про величну «Сикстинську мадонну» Рафаеля. По-перше, фігура наближена до центру полотна, і гілля дерева утворює арку над постаттю дівчини; рух Катерини сповільнений та граціозний, що на контрасті з активною дією вершника й песика створює образ величного спокою; а, по-друге, сонячне світло, що йде зліва і зверху та має велику швидкість і силу, також звеличує постать дівчини. Червоний колір її запаски дуже активний – насичений та урочистий.

Контраст між освітленою теплим сонцем Катериною, яка на передньому плані, та найхолоднішим далеким простором неба і степу (позаду дівчини на дальньому плані), наближає її до нас і ніби збільшує в наших очах. Теплі кольори, якими написана постать Катерини, не тільки надають їй життєвості та відтворюють освітлення, – але й створюють зорове відчуття руху в бік глядача: дівчина ніби лине до нас. Стрічки на її голові також розвіваються плавно і сумно, а якби вони були «динамічні», то образ дівчини, її «думки», були б ін-

шими, і навряд чи такий «порив» був би виправданим: повільна і велична хода Катерини уповільнює плин часу, і створюється відчуття величі її внутрішнього світу, що надає образові рис монументальності. Також простір неба й степу довкола верхньої частини постаті Катерини легкий, чистий і прохолодний, без зайвих деталей, – і видається, що думки селянської дівчини чисті.

Образ і зміст картини Шевченка «Катерина» в цілому протилежний до живописного втілення «Сикстинської мадонни» Рафаеля (іл. 4), з яким часто проводиться паралель [8].



Іл. 4. Рафаель Санті. «Сикстинська мадонна». *1515*

Мадонна ніби зійшла з небес і ширяє на хмарах так, наче може піднятись у небо: це враження виникає завдяки плавним лініям штор і формі простору між ними, що сприяють рухові у напрямку найвищої підіймальної сили [6, с. 19], – так виникає образ легкий та урочистий. Натомість Катерина – спускається, повертається і зупиняється тому, що рухається у прямо протилежному напрямку – проти підіймального руху, – тому її образ важкий і трагічний.

Катерина знаходиться в центрі композиції, по один бік від неї – військовий, з іншого – селянин; тут кожен відіграє свою роль у житті дівчини – чи то пасивну, чи активну, – ці образи є контрастними. Російський військовий скаче на здибленому коні, повертаючись до Катерини, – не «у далекий шлях на подвиги», а, здається, це похід по Україні. Ложкар на Катерину не дивиться, його погляд спрямований крізь неї, тому він ніби безсилий, нічого не робить і не впливає на ситуацію. За ним курінь, могутній дуб, а далі – «тілько степ мріє» [11, с. 22]. Концентрація інформації у просторі ніби стискає і скорочує час; близькість контрастних образів і різний напрямок їхнього руху підсилюють напругу.

Необхідно звернути увагу на ще два інших, не менш важливих елементи, які надають композиції великої ємності змісту та розширюють часові межі: голова дівчини зображена між козацькою могилою і пограничним стовпом [5] – це спонукає замислитись не тільки над долею однієї Катерини, а й про життя всього українського народу: Катерина стає своєрідним символом України.

З усього вищесказаного видно, що в композиції картини немає жодного випадкового елемента, оскільки кожен з них є невід'ємною частиною побудови візуального образу руху, простору і часу, створюючи цілісний образ і втілюючи зміст твору.

Головні висновки. Окреслені в статті чинники побудови руху, простору і часу не претендують на вичерпність взаємозв'язків з композицією картини, але показують, що роль втілення певного руху в просторі картини важко переоцінити: «ідея будь-якої композиції починається з руху, його напряму, швидкості і форми – це першооснова кожної композиції» [6, с. 59].

У живописному творі «Катерина» декілька дій, зображених у тому чи іншому просторі, подовжують час, створюючи сюжет з його ознаками минулого і майбутнього.

Побудова візуального образу руху пронизує всі рівні втілення образу і створення композиційної цілісності: від формату полотна, контексту сюжету, розміщення фігур та предметів, їхніх форм та кольорів тощо, включаючи найменший мазок, – все це елементи зображення, які беруть участь у реалізації образу руху, втілюючи відчуття часу та детермінуючи зміст.

Зрима одномоментність представленого на картині часу (ми все бачимо одночасно), його художня образність, що втілюється у просторових співвідношеннях на полотні, робить символи не просто знаками, що означають інше «конкретне», а зв'язує символи-образи з рухом та дією, і, таким чином, творить сюжет, та, зрештою, і зміст твору, що набуває рис багатозначності. Зокрема, завдяки цьому масштабність художнього образу Катерини і всієї картини підіймається на рівень осмислення не тільки тогочасних соціальних проблем, а й образу всієї України, всієї її історії.

Перспективи використання результатів дослідження. Результати дослідження створення візуального образу руху, простору і часу у творі Т. Шевченка «Катерина» можуть бути використані мистецтвознавцями надалі для більш детального аналізу композиції картини. Це сприятиме глибшому вивченню сюжету й змісту відомого полотна, а також визначенню ролі й місця «Катерини» у творчому доробку Шевченка та історії українського мистецтва.

1. *Антонович Д. В.* Шевченко – маляр / Дмитро Володимирович Антонович. – К. : Україна, 2004. – 272 с. (Друкується за виданням: Повне зібрання творів Тараса Шевченка. – Варшава, – 1937. Т. XII).
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм ; пер. англ. В. Н. Самохина. – М. : Прогресс, 1974. –386 с.
3. *Білецький П. О.* Апостол України. Життя і творчість Т. Шевченка / Платон Олександрович Білецький. – К. : Стилос, 1998. – 284 с.
4. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи / Николай Николаевич Волков. – М. : Искусство, 1977. – 263 с.
5. *Овсійчук В. А.* Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури / Овсійчук Володимир Антонович. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – 416 с.

6. *Писанко М. М.* Рух, простір і час в образотворчому мистецтві / Микола Миколайович Писанко. – К. : Вища шк., 1995. – 63 с.
7. *Сапаров М. А.* Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / Мирсаид Арифович Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник статей. Ленинград : Наука, 1972. – С. 85–103.
8. *Селіванов І.* До питання про композицію картини Т. Г. Шевченка «Катерина» / Селіванов І. // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 2. – С. 17–18.
9. *Фаворский В. А.* Время в искусстве / Владимир Андреевич Фаворский // Декоративное искусство. – 1965. – № 2. – С. 2–3.
10. *Фаворский В. А.* О композиции / Владимир Андреевич Фаворский // Искусство. – 1933. – № 1–2. – С. 1–7.
11. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів: У 6 т. (вид., автентичне 1–6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001. Т. 6 : Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 2003. – 632 с.: портр.
12. *Шорохов Е. В.* Основы композиции / Евгений Васильевич Шорохов. – М. : Просвещение, 1979. – 303 с.
13. *Ярбус А. Л.* Роль движений глаз в процессе зрения / А. Л. Ярбус. – М. : Наука, 1965. – 166 с.

ДВИЖЕНИЕ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ Т. Г. ШЕВЧЕНКО «КАТЕРИНА»

Екатерина Кудрявцева

Аннотация. В статье анализируется построение визуального образа движения, пространства и времени, которые не только создают изображение сюжета, а также становятся главными факторами в организации композиционной целостности и содержания картины Т. Г. Шевченко «Катерина».

Ключевые слова: движение (визуальный образ движения), пространство, время, сюжет, композиция.

MOVEMENT, SPACE AND TIME IN THE COMPOSITION OF THE PICTURE «KATERYNA» BY T. SHEVCHENKO

Kateryna Kudriavtseva

Annotation. The article has the analysis of the construction of the visual shape of moving, space and time, which are not only make the image of the subject, but become the main factors of composition's integrity and content of the picture «Catherine» by T. Shevchenko.

Key words: movement (visual shape of movement), space, time, subject, composition.



З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

УДК 75.047

Володимир Харченко
викладач кафедри графічного дизайну НАОМА

Пластика «Абетки» Василя Чебаника. Синтез архаїки та сучасності у створенні цілісного образу

Анотація. В роботі розглянуті особливості пластичної побудови та композиційної структури деяких вибраних шрифтів «Абетки» В. Я. Чебаника в контексті синтезу використання характерних рис історичних почерків та вимог сучасності.

Ключові слова: пластична побудова, шрифт, історичний почерк, композиційна цілісність, образ, ритм, штрих.

Постановка проблеми. Питання дослідження особливостей пластичної побудови та композиційної структури шрифтів «Абетки» В. Я. Чебаника є досить актуальним — з огляду на важливість проекту митця для розвитку вітчизняної шрифтової справи, використання його як методологічної бази для викладання фахових графічних дисциплін, а також у контексті сучасних тенденцій державотворчого процесу в Україні. Як зазначає сам художник, «наша мова володіє багатою традицією первісного кириличного письма, яке існує тільки в пам'ятках культових та канонічних творів православ'я. У двадцять першому столітті ми вже не відокремлюємось од світу, а навпаки, наближуємось до нього і хочемо стати врівень... Як самостійна держава, Україна повинна володіти всіма символами державності і, перш за все, державною мовою з відповідною цій мові графічною абеткою. ... Українська абетка повинна бути кирильською в своїй основі, сучасною за державними, національними, художніми та естетичними ознаками» [5, с. 78].

Проект «Графіка української мови» В. Чебаника, безумовно, потребує більш досконалого висвітлення з позицій формально-аналітичного підходу — в контексті поглибленого вивчення яскраво-індивідуального образного строю митця, особливо ж з урахуванням можливості використання подібних досліджень як допоміжного матеріалу для студентів-мистецтвознавців та студентів спеціальностей «Графіка» та «Графічний дизайн».

Огляд публікацій. З публікацій останнього часу, присвячених діяльності В. Чебаника в галузі рукописного шрифту, маємо кілька статей в періодичних виданнях 2005–2011 років,

і майже усі вони торкаються творчого шляху майстра та його проекту «Графіка української мови». Серед найбільш відомих — статті О. Загаєцької «Графіка української мови Василя Чебаника» [5] та «Новий Василь Кричевський...» О. Антонюк в «Образотворчому мистецтві» [1], стаття «Українська абетка Василя Чебаника» Т. Кормакової [7] та «Рідній мові — зримий образ. Проект видатного графіка» в «Українській культурі», ессе Ю. Полтавської «Серцем відданий книзі» в журналі «Артанія» [11].

Творчості В. Я. Чебаника присвячено також дипломні роботи О. Антонюк «Творчий шлях В. Я. Чебаника: книжкова графіка, інтролігаторство» (НАОМА, 2007) та О. Гомиревої «Рукописний шрифт у творчості В. Я. Чебаника» (НАОМА, 2012), тема каліграфічного доробку мистця розкривається в її ж дипломі «Каліграфія в контексті сучасної української графіки (2000–2012 рр.)» (освітньо-кваліфікаційний рівень «магістр», НАОМА, 2013).

Стосовно сучасних вітчизняних досліджень в галузі каліграфії та шрифтів, то тут, на жаль, спостерігається майже повна відсутність формально-аналітичного підходу до шрифтових творів: естетичні проблеми української каліграфії, аналіз її мистецьких особливостей та потенцій, роль і місце каліграфії в просторі національної культури, зміна її графічного еквіваленту в часовому зрізі — все це досі є «білою плямою» в історії української культури [9, с. 24–25].

У деяких виданнях подано фактичний матеріал з таких актуальних питань, як історія розвитку шрифтового мистецтва в Україні та ґенеза формотворення літер української абетки, висвітлено сучасні тенденції в розвиткові національної шрифтової справи, як, насамперед, у книзі В. С. Мітченка «Естетика українського шрифту» [8]. Тут автор ґрунтовно аналізує історичні почерки (у контексті графічних творів), що мають перспективи адаптації до сучасної естетики. Велику цінність представляє для даної теми і більш рання стаття цього ж автора «Мистецтво скоропису в просторі українського бароко» [9] та «Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст.» В. Панашенко [10], де висвітлюються проблеми історії українського рукописного шрифту.

Серед класичних теоретичних праць, присвячених шрифтовому мистецтву, в контексті проблематики даної статті не можна обійти увагою роботи видатного художника-графіка та мистецтвознавця В. А. Фаворського «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» [16], «Об искусстве, о книге, о гравюре» [17] та «О графике, как об основе книжного искусства» [18], де автор розкриває значення шрифтового мистецтва, його роль у створенні композиції книжкової обкладинки, висвітлює питання взаємозв'язку і взаємодії шрифту з декором. В цьому ж плані має неабияку цінність і давній посібник І. С. Бєляєва «Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV–XVIII столетий» [3].

З найвідоміших зарубіжних публікацій серед інших слід згадати роботи відомого німецького дизайнера-гра-

фіка А. Капра «Эстетика искусства шрифта» [6], що досліджує естетику шрифтового мистецтва у всьому розмаїтті стилів та форм, з акцентуванням на домінуванні естетичного змісту шрифту над утилітарним, та естонського графіка Віллу Тоотса «Современный шрифт» [15], де автор з високим професіоналізмом розглядає різні аспекти європейського шрифту.

Метою статті є спроба висвітлити з позицій формально-аналітичного підходу деякі вибрані шрифти «Абетки» В. Я. Чебаника, розглянути особливості їхньої пластичної побудови та композиційної структури в контексті синтезу характерних рис деяких історичних почерків та вимог сучасності, розкрити індивідуальність образного строю митця.

Актуальність теми. Як бачимо, серйозного дослідження вітчизняних мистецтвознавців з даної тематики не існує, хоча проект «Графіка української мови» В. Чебаника, безумовно, потребує досконалішого вивчення, в тому числі й на основі поглибленого художньо-формального аналізу шрифтових гарнітур.

Питання вивчення особливостей пластичної побудови та композиційної структури шрифтів «Абетки» В. Я. Чебаника є актуальним також з огляду на важливість проекту митця і для розвитку вітчизняної каліграфії та шрифтової справи, і в плані використання його як допоміжної методологічної бази для викладання фахових графічних дисциплін у студентів спеціальностей «Графіка» та «Графічний дизайн».

Виклад основного матеріалу. «Графіка української мови» Василя Чебаника, без сумніву, є найзначнішим проектом художника, у якому розроблено та втілено «візуальний аспект» української мови. Сам митець вважає, що «шрифт — це візуальне зображення мови символами, що пластично збігаються з особливостями мовної мелодії і, як органічне ціле з мовою, живляться одним корінням з глибини історії. Людина сприймає навколишній світ, перш за все, зором і слухом. Саме зором і слухом сприймається і мова» [5, с. 78].

Бачимо в «Абетці» не лише відпрацювання почерку на історичних національних основах, а й органічне злиття архаїчних, далеких від сьогодення рис із цілком сучасними, створення досконалішої, власне, універсальної за своїм характером форми — фундаментальній кирилиці В. Чебаник надає рис сучасної європейської пластики [5]. Як правило, митець використовує у своєму проекті численні варіації одного почерку, що в них простежуються риси переважно скоропису чи півуставу, переосмислюючи та перетворюючи їх у графічних інтерпретаціях на цілком сучасні за звучанням і водночас суто національні варіанти почерку та шрифту. Зазначимо, що стиль Чебаника, попри явне тяжіння до давніх джерел, лишається універсальним — використовуючи певні форми, автор уникає буквальних прив'язок до конкретних історичних прототипів, що дозволяє зберігати національну специфіку поряд з актуальністю та зрозумілістю шрифту [7].

В основу більшості з гарнітур «Абетки», як більш давнє і специфічне, покладено саме уставне письмо,

однак своєрідне його «очищення» досвідом скоропису призвело до появи цілого «варіативного ряду» змішаних форм — вишукано-пластичних, проте достатньо зручних для сприйняття.

Шрифти проекту утворюють дві групи — в одній превалює рукописний характер, що призводить до значної насиченості графем декоративними елементами, друга відрізняється підкресленим лаконізмом з мінімальним художнім навантаженням.

У контексті проблематики даної статті доцільним буде зупинитися на декількох гарнітурах шрифтів саме першої групи, до яких, зокрема, належать «Либідь» та «Щекавиця».

Контрастна курсивна гарнітура шрифту «Либідь» за просторовим вирішенням та формою має яскраву барокову специфіку з явними ознаками змішаного впливу історичних почерків. Чіткі чотирикутні уставні пропорції з прямими штрихами органічно поєднуються з декором скоропису — нижніми петлями, крюками, активними вигинами текучих форм, створюючи гармонійне «полотно». Ритм задають зіставлення масивних прямих похилих штрихів з широкими напливами вигнутих елементів, а різноспрямованість односторонніх вибіркових зарубок посилює динамізм «другого плану» в загальній мелодиці цієї гарнітури.

Цікаво, що додаткові зарубки у літерах «С», «Є» та «О» спрямовані вздовж діагональної осі літери й утворюють самостійний динамічний план в рядку, а варіативність форм цих зарубок — штришки («О» та «П»), круглі шишечки («С», «Є»), точки та краплі («Е», «Л», «Н» та «Ф») надають шрифтові особливої пластичної виразності. Водночас основні зарубки тонкі, із значним радіусом, за рахунок чого набувають більш видовженої трикутної форми — таке вирішення силуету літери посилює пластичне навантаження, що поряд з контрастністю впливає на просторові стосунки «літера — аркуш».

Варто зауважити, що просторово-композиційне вирішення цієї гарнітури досить складне і побудоване на поєднанні протиріч між об'ємно-кольоровими штрихами, що прорізують аркуш вглиб, прямокутними брусками масивних основних штрихів, що лежать власне у площині аркуша, та витягнутими заокругленими зарубками, що за своєю природою тяжіють до об'ємних шрифтів і вириваються з площини паперу. Сумарно це ускладнює сприйняття шрифту, створюючи яскравий оптично-ілюзіоністський ефект, проте враження «гри» поверхні та шрифту в даному випадку цілком лягає на характерну бароковість гарнітури «Либідь».

У цьому ж аспекті сприймається і поліваріантність графем деяких літер — бачимо тут два способи написання літер «В», «У», «К» та відповідних до неї дві форми літери «Ж», три вирішення літери «Т» і чотири варіанти літери «С», однак якщо вони різняться здебільшого нюансами малюнка та насиченістю декоративними елементами, то для літери «Ф» В.Чебаник пропонує два цілковито незалежних вирішення, що базуються на різних графемах. За основу першого взято сучасний стандарт — основний штрих з двома округлими елементами у верхній частині з обох боків, нато-

мість другий представляє графему літери «О» з вертикальним вигнутим штрихом всередині, що поділяє її на дві половини. Характерно, що попри всю багату варіативність гарнітури «Либідь» стилістична єдність тут практично бездоганна, всі конструктивні деталі та декоративні елементи майстерно пов'язані в композиційній картині шрифту, що має надзвичайно гармонійні пластичні якості.

Легкий, витончений курсив гарнітури «Щекавиця» споріднений з уставом лише чіткістю побудови, переважають тут риси скоропису — крюки, петлі, хвилясті лінії з напливами, причому в самому характері штрихів прочитується каліграфічне письмо широким пером. Загальна картина літер позначена активним діагональним вектором з домінуванням гострих кутів, підвищеною контрастністю між основними та з'єднувальними штрихами, різкою зміною товщини у вигнутих штрихах. Інтенсивний динамізм цього шрифту базується на свідомій загостреності специфічних рис деяких графем, і побудований саме на дисонансах текучості й раптових зламів у вигнутих штрихах, особливо у літерах «Ж», «К», «У» та «Я». За рахунок такого майже гротескового пластичного вирішення ритм набуває відчутної нерегулярності й експресивності, тут спрацьовує й асиметричність більшості з літер, що порушує взаємну рівновагу, і максимальна звуженість внутрішньобуквених просвітів в округлих елементах, що призводить до загальної пропорційної витягнутості. Різноспрямований рух і складність просторової структури впливають на загальну, гостро фрагментовану композиційну мелодику шрифту, а подача на «шахівниці» створює в аркуші додаткові колірні контрасти по лінії «позитив — негатив», вмикаючи потужний ефект гри у «задзеркалля».

У даній гарнітурі простежується тяжіння форм деяких літер до фундаментальних графем — у літері «Щ», наприклад, нижній виносний елемент розташовано не справа, а по центру, як продовження середнього вертикального штриха, що співпадає з дореформеним написанням і, власне, є схематичним зображенням геральдичного тризуба князя Володимира. Так само зберігає специфічне давньоруське написання й «Ч» — тут нижній штрих розташовано по центру, а верхні дугоподібні штрихи симетрично розходяться від нього вгору; симетричність зберігає і «Ц», де нижній виносний елемент після реформи уставу також був переміщений з центру горизонтального штриха вправо.

Літера «Р» у «Щекавиці» має невеликий діагональний додатковий штрих — у нижній точці з'єднання дуги з основним вертикальним штрихом, що споріднює її форму з дореформеним написанням. Зазначимо, що в латиниці цей штришок еволюціонував до самостійного штриха у літері «R», натомість з кириличного варіанту «Р» цей штришок зник, зумовивши подібність написання літери до латинського «P», що транскрибується як «П». Що ж до форми літери «Н», яку в даному разі автор подає як «N», то в уставному письмі цей з'єднувальний штрих також мав незначний нахил, що зближує графему з сучасною латинською «N» — цим, власне,

відрізнялася вона в історичних почерках від «И» — різною спрямованістю нахилів. Доцільність використання саме цих графем в «Абетці» В. Чебаник аргументує співпадінням написання кириличної «Н» з латинською «H, h» та кириличної «Р»[Р] з латинською «P»[П]. Яскравим своєрідним колоритом сповнене пластичне вирішення літер «Ж» та «Я», — бачимо тут вишукане поєднання окремих домінант історичних почерків із сучасною стилістикою. Нагадаємо, що у давніх почерках горизонтальний поділ літери «Ж» знаходився значно вище її геометричного центру, що гармонізувало пропорції верхньої й нижньої частин, у сучасному ж написанні при симетричному поділі верхня частина досить активно переважає.

У трактуванні мистця верхня частина центрального штриха літери «Ж» зникає, натомість нижня подовжується, трансформуючись у виносний елемент з активним завитком, при цьому виникає несподівано-різке з'єднання цього елементу з лівим боковим штрихом літери — усе це створює потужний експресивний образний ряд, хоча й до деякої міри ускладнює сприйняття.

У цьому ж плані вирішене автором і написання літери «Я», що являє сміливу інтерпретацію давньослов'янської графеми: за формою «Я» була подібна до літери «А» з додатковим штрихом, який спускався вертикально вниз від центру горизонтального з'єднувального. Власне, за написанням цього додаткового штриха літера «Я» споріднена з трактовкою «Ж» з тим же сміливим ламаним «зигзагом» у поєднанні горизонтального і вертикального штрихів, причому останній переходить в активний винос. На прикладі цих графем виявляється абсолютне чуття майстра, що в процесі художнього переосмислення ніби ставить архаїчні форми на новий щабель еволюційної спіралі.

Зауважимо, що містка й багатопланова пластика шрифтових гарнітур «Абетки» В. Чебаника, органічно поєднуючи в собі історичні основи з рисами сучасності, створює цілісну образну систему з активним національним вектором розвитку, тож потребує подальших досліджень у багатьох аспектах, що не передбачені форматом даної статті.

Висновки.

1. На прикладах вибраних шрифтових гарнітур «Абетки» бачимо, що індивідуальний стиль Чебаника, попри явне тяжіння до давніх джерел, лишається універсальним: використовуючи певні форми, автор уникає буквальних прив'язок до конкретних історичних прототипів, що дозволяє зберігати національну специфіку в поєднанні з актуальністю та сучасністю шрифту.

2. Вивчення індивідуального образного строю мистця на базі його проекту «Графіка української мови», особливо в контексті відпрацювання почерку на історичних національних основах та його органічного поєднання з сучасними рисами, є важливим моментом як в питанні набуття теоретичних знань, так і в питанні практичного застосування як допоміжного та методологічного матеріалу для студентів-мистецтвознавців та студентів спеціальностей «графіка» та «графічний дизайн».

1. *Антонюк О.* Новий Василь Кричевський... / О. Антонюк // Образотворче мистецтво. — 2009/2010. — №4/1. — С. 70–71.
2. *Арнхейм Рудольф*. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. / Рудольф Арнхейм. — М. : Прогресс, 1974. — 180 с.: ил.
3. *Беляев І. С.* Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV–XVIII столетий / І. С. Беляев. — М. : Синодальная типография, 1907. — 83 с.: ил.
4. *Большаков М. В.* Книжный шрифт / М. В. Большаков, Г. В. Гречихо, А. Г. Шицгал. — М. : Книга, 1964. — 312 с.: ил.
5. *О. Загаєцька*. Графіка української мови Василя Чебаника / О. Загаєцька // Образотворче мистецтво. — 2005. — №4. — С. 78–79.
6. *Капр А.* Эстетика искусства шрифта: тезисы и маргиналии со 152 иллюстрациями : Пер. с нем. / А. Капр. — М. : Книга, 1979. — 124 с.: ил.
7. *Кормакова Т.* Українська абетка Василя Чебаника / Т. Кормакова // Мистецтво та освіта. — 2005. — №2. — С. 61–62.
8. *Мітченко В. С.* Естетика українського шрифту / В. С. Мітченко. — К. : Грамота, 2007. — 208 с.: іл.
9. *Мітченко В. С.* Мистецтво скоропису в просторі українського бароко / В. С. Мітченко // Український світ. — 1992. — №1. — С. 24–25, № 2. — С. 34–35.
10. *Панашенко В. В.* Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст.: На матеріалах Лівобережної України / В. В. Панашенко. — К. : Наукова думка, 1974. — 112 с.: іл.
11. *Полтавська Ю.* Серцем відданий книзі / Ю. Полтавська // Артанія. — 2011. — №1 (22). — С. 16–24.
12. *Скринник Н. В.* Інтерполяція української шрифтової графіки початку XX століття в сучасну «Українську абетку» / Н. В. Скринник // Вісник Харк. держ. акад. дизайну та мистецтв: зб. наук. пр. — Х. : ХДАДМ, 2009. — Вип. 8. — С.123–127.
13. *Таранов Н. Н.* Рукописный шрифт / Н. Н. Таранов. — Львів : Вища школа, 1986. — 159 с.: іл.
14. *Таранов Н. Н.* Шрифт и образ в издании / Н. Н.Таранов. — М. : МГАП, 1995. — 149 с.
15. *Тоотс Виллу*. Современный шрифт / Виллу Тоотс. — М. : Книга, 1966. — 272 с.: ил.
16. *Фаворский В. А.* Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом / В. А. Фаворский // Гравюра и книга. РАХН. Полигр. секция. — М., 1925. — № 1–2 (4–5). — С. 3–19.
17. *Фаворский В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А.Фаворский. — М. : Книга, 1986. — 239 с.: ил.
18. *Фаворский В. А.* О графике, как об основе книжного искусства / В. А. Фаворский // Искусство книги. — М. : Книга, 1961. — Вып. 2: 1956–1957. — С. 51–78.
19. *Шпаков А. П.* Художник і книга : Українська радянська книжкова графіка. Шляхи становлення і розвитку / А. П. Шпаков. — К. : Мистецтво, 1973. — 256 с.: іл.
20. *Чихольд Я.* Облик книги: Избр. статьи о книжном оформлении. : Пер. с нем. / Я. Чихольд. — М. : Книга, 1980. — 238 с.: ил.

ПЛАСТИКА «АБЕТКИ» ВАСИЛИЯ ЧЕБАНИКА. СИНТЕЗ АРХАИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ В СОЗДАНИИ ЦЕЛОСТНОГО ОБРАЗА

Владимир Харченко

Аннотация. В работе рассмотрены особенности пластического строя и композиционной структуры некоторых шрифтов «Абетки» В. Я. Чебаника в

контексте синтеза характерных черт исторических почерков и современности.

Ключевые слова: пластическое построение, шрифт, исторический почерк, композиционная целостность, образ, ритм, штрих.

PLASTIC «ALPHABETICAL ORDER» BASIL CHEBANIK. SYNTHESIS OF ARCHAIC AND MODERN IN CREATING A COMPLETE IMAGE

Vladimir Kharchenko

Annotation. In the article the features plastic construction and composite structure of some selected font «ABC» V.Ya.Chebanyka in the context of the synthesis using the characteristics of historical writing and the requirements of modern times.

Keywords: plastic construction, type, historical writing, compositional integrity, image, rhythm, touch.



МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

УДК 741:378.147

Юрій Ларіонов
професор кафедри рисунка НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України

Особливості викладання дисципліни «Академічний рисунок» для бакалаврів архітектури в НАОМА

Анотація. У статті розглянуто авторську методику викладання академічного рисунка за напрямком підготовки «Архітектура» на факультеті архітектури.

Ключові слова: академічний рисунок, архітектура, композиція, методика, перспектива.

Постановка проблеми та її актуальність. У наш час стрімкого розвитку комп'ютерних технологій, зважаючи на можливість легкого моделювання на екранах графічних терміналів, художньо-графічне виховання, культура архітектурного рисунка та індивідуальність художньої мови зодчого набувають особливого значення. Академічний рисунок як засіб графічної передачі видимого об'єкта або предмета не може забезпечити вивчення реальних форм. Не навчившись грамотно зображати натуру, не можна успішно рухатися шляхом образотворчого мистецтва. Без розуміння суті академічної реалістичної школи виникають самодіяльність, дилетантство, примітивізм і, в кінцевому результаті — формалізм.

Образотворче мистецтво й архітектура утворюють єдину художньо-пластичну мову, яка здебільшого розкривається при вивченні основ композиції та кольорознавства, що забезпечує міждисциплінарну інтеграцію. Тільки за умови тривалої та наполегливої роботи з вивчення натури майбутній архітектор набуває справжніх практичних навичок й уміння володіти на практиці методами та прийомами графічного зображення ідей.

В основі організації занять з фундаментальної дисципліни «Академічний рисунок» лежить інтегрований підхід, згідно з яким центральне місце відводиться інтегрованим завданням з рисунка, живопису, об'ємно-просторової композиції, розробленим з урахуванням досвіду роботи архітектурних і художніх шкіл, приватних методів викладання рисунка й живопису, що застосовувалися у попередні часи та існують в сьогоденній практиці, а також

апробованих навчальних посібників з рисунка та живопису для художників і архітекторів.

Художньо-образне мислення, яке є основою проектної діяльності архітектора, розвивається в процесі професійної освіти. Як базові дисципліни, «Академічний рисунок» та «Академічний живопис» не тільки формують професійні навички з академічно вивіреного зображення простору, але й адаптують студентів до творчого процесу архітектурного проектування, готують до вирішення складних професійних завдань в їхній майбутній архітектурній діяльності.

Аналіз останніх досліджень. Аналіз науково-педагогічних розробок, що стосуються проблеми розвитку професійних навичок і творчих здібностей студентів, засвідчує, що на сучасному етапі вона вирішена недостатньо повно, зокрема потребують детальнішого висвітлення питання теоретичного й практичного характеру підготовки архітекторів різних професійних спрямувань.

Так, у навчальних посібниках В. О. Могилевцева «Основы рисунка», М. М. Ростовцева «Академический рисунок» та О. А. Івахненка «Програма з літньої практики з живопису для студентів I–V курсів навчання Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури» майже відсутні будь-які побажання чи поради студентам архітектурного факультету.

Метою статті є визначення особливостей викладання дисципліни «Академічний рисунок» за напрямком підготовки «Архітектура», передбачених авторською методикою.

Виклад основного матеріалу. Якщо для живописця або художника-графіка рисунок може бути як самоціллю, так і результатом роботи, то у творчості архітектора він є проміжним етапом і засобом творення архітектурного образу, відображеного у проекті, який, в свою чергу, являє собою проміжний етап на шляху відтворення його в натурі. Зауважимо, що постійні й систематичні заняття рисунком (з натури, уяви, пам'яті, пленерні зарисовки та ін.) сприяють розвиткові логічного мислення, гострого, активного та емоційного бачення світу. Рисунок — це той каталізатор, що поєднує матеріал спостережень і сферу творчих узагальнень, активізуючи тим самим механізм творчого процесу [2, с. 142].

Наше завдання — на основі оновленої нормативної навчальної програми з дисципліни «Академічний рисунок» для підготовки бакалаврів архітектури в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури запропонувати авторську методику викладання її на I–IV курсах архітектурного факультету.

Як засвідчує багатолітній досвід, на перший курс академії вступають студенти з різним ступенем фахової підготовки. Є серед них чимало дуже здібних, навіть талановитих, але переважну частину студентів все ж треба обережно й дбайливо вводити у світ образотворчого мистецтва. Для цього необхідна довершена навчальна програма, в основу якої має бути покладений принцип поступового ускладнення завдань, що слугуватиме стимулом для професійного зростання майбутніх архітекторів [3, с. 27].

Засвоївши визначений об'єм знань, студенти удосконалюють цим самим власні розумові й професійні здібності, створюючи передумови для отриман-

ня нових, більш складних знань. Для цього потрібні зібраність і цілеспрямованість, помножені на величезну працездатність. Це дає змогу навіть посереднім студентам оволодіти знаннями та навичками рисунка. І річ не в тому, що при творчому ставленні до навчання студент прагне знайти нові аспекти в роботі, — водночас він відкриває й нові можливості в собі. Допомогти йому вірно налаштуватися на продуктивну працю, яка приносить радість творчих відкриттів є метою оновленої нормативної навчальної програми — програми, складеної таким чином, щоб привернути увагу всіх студентів до виконання поставлених завдань з цікавістю, з ясним усвідомленням їхньої важливості.

На I–IV курсах факультету архітектури в НАОМА на фахові дисципліни «Академічний рисунок» та «Академічний живопис» відведено по шість годин на тиждень, поділених, як правило, на два дні (2+4 год.), тобто 4 години на «Академічний рисунок», 2 години — на «Академічний живопис».

Отож, бажано одразу, з першого курсу заохотити студентів працювати з повною віддачею. Домогтися цього можна лише, якщо навчити їх свідомо цінувати навчальний час, зацікавити та «запалити» завданням, розкрити перед ними сам сенс рисування, привабливість пізнання та осягнення прекрасного. Адже для багатьох з них завдання майже всього першого курсу є ніби дублюванням після завдань підготовчих курсів.

При цьому не варто пропонувати довготривалі постановки там, де є власні методики викладання, але їхня послідовність і складність у загальній концепції викладання обов'язково мають бути враховані в загальних рисах [1, с. 55].

Вважаємо також за потрібне наголосити на важливості навчального процесу копіювання, оскільки його сенс у тому, що, створюючи копію, студент повторює шлях майстра, вникаючи в конкретику рисунка (тобто — яким матеріалом, як, у якій послідовності, якій виконавчій манері був створений оригінал). Кожна копія розширює діапазон виконавчих можливостей студента, поглиблюючи, розширюючи й збагачуючи його досвід.

Переймаючи, копіюючи технічні прийоми майстрів рисунка, він шукає й знаходить власне бачення, і виробляє своє вміння. Навіть роздивлятися роботи майстрів корисно всім — у професійних колах це називається «пасивним рисуванням» [4, с. 38]. Отже, в копіюванні необхідно визначити обов'язкові моменти, коли копія виконує функцію містка при переході від одного рівня знань до іншого, складнішого. Наприклад, при переході від рисування різнофактурних предметів та пейзажів до гіпсів (I курс); при переході від портрета до постаті (III курс): перший семестр — 11 тижнів по 4 години, всього 44 години, другий семестр — 17 тижнів по 4 години, всього 68 годин.

Автором запропоновано робочу навчальну програму для I–IV курсів з конкретизацією постановок, визначенням послідовності й кількості годин на виконання. План-таблиця є суттю концепції, а текст — поясненням, коментарем пропонованих інновацій.

Нижче наводимо комплекс навчальних завдань із запропонованими змінами, зауваженнями та пропозиціями автора даної статті.

ПЛАН ЗАНЯТЬ

№ завдання	Завдання	Кількість годин на день	Розподіл робочого часу (кількість годин Х на кількість днів)
	ПЕРШИЙ КУРС I семестр		
1	Екстер'єр	8	(4×2)
2	Натюрморт	16	(4×4)
3	Капітель іонічна	12	(4×3)
4	Інтер'єр	8	(4×2)
	II семестр		
1	Інтер'єр	12	(4×3)
2	Гіпсова канонізована голова Гери	20	(4×5)
3	Голова Зевса	12	(4×3)
4	Екстер'єр	12	(4×3)
5	Копія	4	(4×1)
	ДРУГИЙ КУРС III семестр		
1	Екстер'єр	8	(4×2)
2	Голова екорше Гудона	16	(4×4)
3	Череп у трьох поворотах	12	(4×3)
4	Гіпсове погруддя в інтер'єрі	8	(4×2)
5	Автопортрет	(Домашня робота)	
	IV семестр		
1	Натюрморт-постановка в інтер'єрі з різнофактурних предметів з драперіями	12	(4×3)
2	Голова Давида	20	(4×5)
3	Торс античний	20	(4×5)
4	Екстер'єр	12	(4×3)
5	Копія	4	(4×1)
	ТРЕТІЙ КУРС V семестр		
1	Екстер'єр	8	(4×2)

2	Гіпсова постать екорше Гудона у двох поворотах	16	(4×4)
3	Інтер'єр з гіпсами	16	(4×4)
4	Копія	4	(4×1)
	VI семестр		
1	Інтер'єр з подвійним освітленням	8	(4×2)
2	Гіпсова постать	12	(4×3)
3	Голова натурника в трьох поворотах	20	(4×5)
4	Одягнена постать в інтер'єрі	16	(4×4)
5	Екстер'єр	12	(4×3)
	ЧЕТВЕРТИЙ КУРС VII семестр		(4×3)
1	Екстер'єр. Творчий пейзаж	12	(4×3)
2	Портрет-погруддя натурника з руками	12	(4×3)
3	Одягнена постать на тлі драперій	12	(4×2)
4	Інтер'єр в Академії	8	4×2
	VIII семестр		
1	Інтер'єр багатоплановий	12	(4×3)
2	Оголена постать в легкому русі й ракурсі	20	(4×5)
3	Оголений торс в легкому русі	20	(4×5)
4	Екстер'єр панорамний, багатоплановий	16	(4×4)

ПЕРШИЙ КУРС. І семестр

1. Екстер'єр. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Для зображення пропонується фрагмент архітектури чи будівлі. Паралельно з цим, робляться короткочасні зарисовки, начерки дерев, гілок дерев, кущів. Матеріали: туш, фломастери, олівці.

2. Натюрморт з різнофактурних предметів. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: правильно закомпонувати всі предмети з драперіями, використовуючи всі можливості графітного олівця; передати всі тональні співвідношення

різнофактурних предметів за допомогою штриха, дотримуючись багатоплановості й трьохмірності.

3. Капітель іонічна. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: знайти оптимальний варіант розташування капітелі в просторі аркуша, визначити та передати співвідношення окремих її частин, зберігаючи матеріальність та фактурність.

4. Інтер'єр. 1/4 стандартного аркуша, графітний олівець.

Фрагмент інтер'єру Академії.

Мета: грамотно передати лінійну перспективу.

ПЕРШИЙ КУРС. II семестр

1. Інтер'єр. Сходи міжповерхові. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець. Коротке завдання.

Мета: правильно закомпонувати в просторі аркуша, ретельно побудувати перспективу сходів штрихом; передати повітряну перспективу та існуючі тональні співвідношення.

2. Гіпсова канонізована голова Гери. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: закомпонувати оптимальний розмір гіпсової голови Гери в просторі аркуша; знайти співвідношення основних пропорцій, передати штрихом матеріальність і фактурність, максимально дотримуючись портретної характеристики.

3. Голова Зевса. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: знайти співвідношення голова–простір; завдання ускладнюється тим, що з'являється нахил та невеликий ракурс, необхідність прорисувати локони, не загубивши в цілому вуса, бороду, зачіску.

4. Екстер'єр — одноплановий, нескладний мотив (наприклад, ганок, веранда, надбудова, арка тощо). 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

5. Копія (гіпс) — одноплановий, нескладний мотив. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Позакласний рисунок на оцінку. Методичні фонди кабінету рисунка. Домашня робота.

ДРУГИЙ КУРС. III семестр

1. Екстер'єр — двоплановий пейзаж з архітектурою чи будівлями в замкнутому просторі. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: передати ритміку, повітряну та лінійну перспективу, ретельна прорисовка деталей.

2. Гіпсова голова екорше Гудона. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: вдале розміщення в аркуші з урахуванням нахилу; вірно визначити співвідношення основних пропорцій; штрихом передати освітлення; ретельно прорисувати деталі, вивчаючи та запам'ятовуючи назви кісток і м'язів.

3. Череп у трьох поворотах. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: Вивчення черепа людини.

Логічне продовження попереднього завдання. Академічний рисунок можна доповнювати аналітичними зарисовками з анатомічних підручників та атласів.

4. Гіпсове погруддя в інтер'єрі (можуть бути скульптурні зображення Давида, Гери, Артеміди у коридорах Академії). 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: передати лінійну та повітряну перспективу, фактурність предметів, не перевантажуючи рисунок зайвим тоном.

5. Автопортрет. 1/4 стандартного аркуша, графітний олівець.

Позакласний рисунок на оцінку. Домашня робота.

ДРУГИЙ КУРС. IV семестр

1. Натюрморт-постановка з різнофактурних предметів з драперіями в інтер'єрі Академії (клас рисунка, живопису, майстерні). 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець. Коротке завдання.

Мета: виконання в межах академічних вимог.

2. Голова Давида. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: закомпонувати, вдало знайти і розподілити в аркуші з розрахунком нахилу й повороту голови, співвідношення пропорцій її деталей. Вірно передати загальний ракурс та портретну характеристику.

3. Торс античний. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: добре розподілити в аркуші з розрахунком ракурсу, вірно передати освітлення, матеріальність.

4. Екстер'єр. Двоплановий пейзаж. 1/2 стандартного аркуша.

Матеріал на вибір, у начерках, короткочасних пошукових зарисовках можливі вугіль, сепія, сангіна, пастель.

Мета: вивчення м'яких матеріалів. Вимоги до виконання такі ж, як і стосовно графічного олівця.

5. Копія. Портрет живої голови. Формат і матеріал довільний. Робота позакласна — на оцінку.

ТРЕТІЙ КУРС. V семестр

1. Екстер'єр. Багатоплановий (наприклад церква Миколи Притиска на Подолі в Києві). 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: добре закомпонувати, прорисувати деталі з урахуванням перспективи. Визначитися з освітленням, знайти ритміку світла й тіні, не перевантажуючи роботу зайвим тоном.

2. Гіпсова постать екорше Гудона у двох поворотах. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: дві одномасштабні постаті екорше Гудона, вигляд спереду і зі спини добре розмістити в аркуші, прорисувати деталі з урахуванням освітлення.

3. Інтер'єр з гіпсами. Робота виконується в класі рисунка НАОМА. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: вміння відобразити в визначеному просторі аркуша скульптури, розмежовані простором та місцем розташування, об'єднавши їх в одну загальну композицію.

4. Копія. Портрет. Постать натурника. Формат і матеріал довільні.

Мета: розширити діапазон технічних можливостей рисунка живої натури.

VI семестр

1. Інтер'єр з подвійним освітленням. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Раніше в обов'язковому порядку писали інтер'єри Софії Київської, Кирилівської та Видубицької церков, зараз — інтер'єри НАОМА, зокрема, центральний вхід до музею Академії.

2. Гіпсова постать («Списоносець» Поліклета). 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета й вимоги, як для академічного рисунка.

3. Голова натурника в трьох поворотах. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: одномасштабні голови натурника розташувати в просторі аркуша в «анфас» і «профіль», «три чверті». Витримати портретну характеристику, економно використовуючи тон і можливості матеріалу.

4. Одягнена постать в інтер'єрі. Робота виконується в класі рисунка НАОМА. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: об'єднати у просторі аркуша в загальну композицію пластику натурника з геометризованими предметами, такими, як мольберти, куби, тумби, стільці тощо.

5. Екстер'єр. Складний, багатоплановий пейзаж з архітектурою. Матеріал — м'який на вибір. Формат довільний.

ЧЕТВЕРТИЙ КУРС. VII семестр

1. Екстер'єр панорамний, багатоплановий, наприклад «Площа», або «Краєвид Києва». Матеріал і формат — довільні.

Формотворчий рисунок.

2. Портрет-погруддя натурника з руками. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Академічний рисунок.

Мета: максимальне досягнення зображувального еквіваленту — портретна характеристика, штрих, тон, освітлення, ракурс відповідно до вимог класичного портрета.

3. Одягнена постать на тлі драперій. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Мета: передати характерний рух натурника зі складками на одязі, його пластику. Відобразити тональні співвідношення, які утворюють драперії, композиційний та пластичний зв'язок їх, розташування в просторі приміщення.

4. Інтер'єр в Академії. Рисунок формотворчий.

Формат і матеріал — довільні.

Мета: використати всі можливості формотворчості. Найбільше поціновується робота, де найвдаліше втілено специфіку матеріалу та виконання.

VIII семестр

1. Інтер'єр складний, багатоплановий.

Формат і матеріал — довільні.

Мета: досягти максимальної художньої виразності, поєднуючи будь-які матеріали, обов'язково використовуючи всі прийоми формотворчості, кінцевий варіант шукаючи в ескізах, у поєднанні різних формотворчих етапів, залучивши колір, фактури, навіть комп'ютерні матеріали.

2. Оголена постать в легкому русі і ракурсі. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Академічний рисунок.

Мета: виконати всі умови як до академічного рисунка.

3. Оголений торс у легкому русі. 1/2 стандартного аркуша, графітний олівець.

Академічний рисунок.

4. Екстер'єр панорамний, багатоплановий; наприклад «Площа» або «Краєвид Києва».

Формат і матеріал — довільні.

Мета: з використанням усіх можливостей формотворчості, створити роботу, яка має бути оформлена в раму і подана як виставкова.

Академічні завдання є основою навчального процесу, тому принципових розбіжностей із затвердженою програмою з рисунка тут не може бути, але, з урахуванням специфіки факультету бажано спеціальні архітектурні вправи та завдання зробити системою, чітко визначивши їхню послідовність. Це сприятиме розвиткові творчих можливостей студента, допоможе йому відчути радість творчості, стимулюватиме прагнення досягти високих цілей в архітектурі.

Оскільки запропонована автором цієї статті концепція викладання академічного рисунка побудована, в основному, на виконанні в кожному семестрі завдань з екстер'єру та інтер'єру і вихід їх на старших курсах на рівень творчих завдань, вважаємо за потрібне подати короткі відомості щодо загальноприйнятих етапів формотворчості з визначенням їхньої суті. Ці відомості є важливими для студентів, вони стануть у пригоді особливо під час проходження літніх архітектурно-творчих практик і, загалом, у їхній майбутній творчості.

ЕТАПИ ФОРМОТВОРЧОСТІ

Лінія — умовне зображення предмета. Для передачі зображуваного об'єкта використовуються тільки можливості лінії — товста, тонка, переривчаста.

Пляма — власна та падаюча тіні, активні колірні співвідношення, які дають «декор». Це допомагає урівноважити в просторі аркуша тональні співвідношення з визначеною ритмікою.

Стилізація форми — поєднання лінії з плямою, в результаті чого з'являється нова, помітно змінена та узагальнена форма зі своєю ритмікою та виразністю.

Абстрагування форми — геометризація, зміна конкретної форми в бік образної та пластичної виразності.

Асоціативність — привнесення до загальної композиції власних асоціативних доповнень. Ними можуть бути колір, фактура, текст та інші варіанти.

Пройшовши усі ці етапи в ескізах, використовуючи або комбінуючи їх, студент може виконати роботу, яка матиме закінчену самостійну композицію і вважатиметься творчою.

Слід зауважити, що всі академічні планові завдання передбачають виконання короткочасних зарисовок, начерків, підготовчих рисунків за рахунок основного часу. По закінченні кожного завдання проводиться атестація і короткий, але вичерпний розгляд робіт у присутності студентів, а наприкінці семестру — обговорення підсумків і ознайомлення з програмою наступного семестру.

У години занять (і не тільки) студентам пропонується відвідування кабінету рисунка для вивчення методичного фонду та спеціальної літератури, які постійно наявні в кабінеті рисунка, і, на наш погляд, майже в достатньому обсязі.

Висновок. За існуючою нормативною навчальною програмою завдання «Екстер'єр» та «Інтер'єр» присутні не в кожному семестрі. Програму спрощено до 2–3 довготривалих завдань, і саме ця «тривалість» спонукає до формального виконання роботи, оскільки є далекою від архітектурних завдань. Тому вважаємо, що на I–IV курсах архітектурного факультету усі перші семестри кожного курсу слід починати із завдань «Екстер'єр» і закінчувати їх завданням «Інтер'єр», посилюючи складність виконання відповідно до курсу та семестру.

Використання пропонованої автором інноваційної методики з дисципліни «Академічний рисунок» для підготовки бакалаврів архітектури дозволить їм успішніше набути професійних навичок.

Вказана методика включає використання декоративної інтерпретації академічних завдань на заняттях з академічного рисунка для студентів різних професійних спрямувань.

1. *Ли Н.* Рисунок: Основы учебного академического рисунка / Ли Николай Геннадьевич. — М. : Эксмо, 2008. — 480 с.
2. *Зайцев К.* Графика и архитектурное творчество / К. Г. Зайцев. — М. : Стройиздат, 1979. — 160 с.
3. *Магали Дельдаго Янес.* Рисунок для архитекторов / Магали Дельдаго Янес, Эрнест Редондо Домингес. — М. : АРТ — Родник, 2007. — 190 с.
4. *Норлинг Э.* Объемный рисунок и перспектива / Э. Норлинг. — М. : Эксмо, 2009 — 160 с.
5. *Пико делла Мирандола Джованни.* Девятьсот тезисов [Пер. с лат. Н. Н. Соколовой и Н. В. Миронова]. — М. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — 259 с.

6. *Сухенко В. О.* Рисунок : навч. посіб. для студ. ВНЗ / Сухенко В. О. ; М-во культури і мистецтв України ; НАОМА. — К. : BONA MENTE, 2004. — 184 с. : іл.
7. *Крижанівський В. В.* Рисунок під час літньої практики : метод. рек. для від-ня скульптури (I–II курси) / М-во культури і мистецтв України, Держ. метод. центр навч. закл. культури і мистецтв ; НАОМА ; уклав В. Крижанівський ; відп. за вип. Н. І. Коваленко. — К. : 2000. — 16 с. : іл.
8. *Івахненко О. А.* Програма з літньої практики з живопису для студентів I–V курсів навчання Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури / О. А. Івахненко ; Держ. метод. центр. навч. закладів культури і мистецтв. — К. : АртЕк, 2003. — 15 с. : тон. іл.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК» ДЛЯ БАКАЛАВРОВ АРХИТЕКТУРЫ

Юрий Ларионов

Аннотация. В статье рассмотрена авторская методика преподавания академического рисунка на I–IV курсах архитектурного факультета.

Ключевые слова: академический рисунок, архитектура, композиция, методика, перспектива.

FEATURES OF TEACHING «ACADEMIC DRAWING» FOR THE BACHELORS OF ARCHITECTURE

Yurii Larionov

Annotation. The article considers author's method of teaching academic drawing at the Faculty of Architecture at the I–IV courses.

Keywords: academic drawing, architecture, composition, technique, perspective.

УДК : 7.02; 372.87; 378.147.88

Наталія Ревенок
старший викладач кафедри
техніки та реставрації творів мистецтва

Методичні рекомендації з проведення магістерської педагогічної практики

Анотація. У статті подано основні вимоги щодо проведення магістерської педагогічної практики студентів зі спеціальності 8.02020601 «Реставрація творів мистецтва» спеціалізації «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з металу, кераміки, органічних матеріалів»; представлені перелік завдань, пропонований магістрам, зразки оформлення необхідної документації; висвітлюються функції керівника практики.

Ключові слова: магістерська педагогічна практика, лекція, практичні заняття, семінар, план-конспект.

Педагогічна практика магістрів є важливим доповненням до базових теоретичних дисциплін, які викладаються майбутнім фахівцям, та до опанування практичними навичками викладацької роботи в галузі образотворчого мистецтва і реставраційній справи, що є необхідним елементом освіти художників-реставраторів.

Основною метою педагогічної практики магістрів є формування навичок у роботі викладача та організації навчального процесу, набуття навичок проведення методичної, навчально-виховної та художньо-педагогічної роботи, застосування на практиці знань, отриманих під час вивчення художніх і психолого-педагогічних дисциплін.

Педагогічна діяльність, як процес постійного спілкування викладача із студентом, передбачає виховання у магістранта, в першу чергу, професійних якостей та ґрунтовної теоретичної підготовки, засвоєння методики викладання, уміння організовувати та планувати свою професійну роботу, розробляти методичні матеріали та застосовувати їх на практиці.

У ході педагогічної практики у студентів формуються наступні навички:

— ґрунтовне володіння системою теоретичних знань, які відносяться до певного напрямку реставраційної діяльності;

— розуміння специфіки викладання фахових дисциплін;

— знання особливостей навчального процесу (викладання фахових дисциплін);

— володіння навичками викладання фахових дисциплін відповідно до профільної спрямованості освітньо-професійної програми магістрів.

Перед початком практики керівник проводить інструктаж зі студентами, на якому уточнюються завдання практики, обговорюються форми і методи

роботи студента під час її проходження, а також враховуються індивідуальні побажання студентів.

Керівник педагогічної практики від кафедри повинен здійснювати:

— консультації магістрантів з розробки та проведення лекційних і практичних занять;

— консультації щодо складання розкладу навчальних занять студентів-магістрантів;

— методичну допомогу студентам-практикантам під час виконання ними індивідуальних завдань і досліджень;

— контроль за проходженням практики і оцінку результатів педагогічної практики магістрантів.

Під час проходження практики студент має виконати усі завдання, поставлені керівником, а саме:

— ознайомитись з необхідною документацією кафедри та опрацювати її;

— ознайомитись з робочими програмами та навчально-методичними комплексами фахових дисциплін;

— ознайомитись з методикою підготовки та проведення лекційних, семінарських і практичних занять;

— навчитися складати план-конспект (лекційних, семінарських, практичних занять і контрольних робіт) та підібрати ілюстративний і дидактичний матеріали відповідно до опрацьованого плану-конспекту;

— провести по одному лекційному, практичному та семінарському заняттю на II–IV курсах за спеціальністю «Реставрація творів мистецтва» спеціалізації «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з металу, кераміки, органічних матеріалів»;

— вести відповідні записи у щоденнику практики.

Під час підготовки плану-конспекту **лекційного заняття** керівник має провести консультацію для практикантів, пояснити дидактичне значення лекції як організаційної форми навчання. Крім того, обов'язково визначити основні функції побудови лекції — методологічну, інформативну (освітню), виховну, розвиваючу, орієнтуючу та організаційну.

Основна дидактична мета лекції полягає в ознайомленні студентів з основними закономірностями та методологічними основами дисципліни. Зміст лекції має відображати новітні досягнення науки, висвітлювати перспективи подальшого розвитку наукових пошуків.

Методологічна функція лекції сприяє виробленню певного наукового підходу до вивчення предмета [2, 17].

Інформативна (освітня) функція лекції, крім передачі потрібних знань про предмет, дозволяє студентам самостійно проводити аналіз викладених наукових даних [2, 23].

Виховна функція лекції сприяє формуванню особистості майбутнього викладача, виховує в ньому переконливість і свідому активність [2, 20].

Розвиваюча функція лекції сприяє формуванню пізнавальної активності студентів, вимагає ведення лекційного матеріалу як процесу самостійного творчого пізнання. Завдання її — включити аудиторію в процес наукового пошуку, підводячи слухачів до самостійного усвідомлення одержаних висновків [2, 24].

Орієнтуюча функція лекції допомагає студентові зорієнтуватися в потоці інформації, одержаної із різноманітних джерел — лекцій, практичних занять, вивчення навчальної та наукової літератури тощо — виділити головне і відкинути зайве, вибудувати одержану наукову інформацію в чітку систему [5, 13].

Організуюча функція лекції є найважливішою ланкою навчального процесу: «тільки лекція здатна об'єднати всі елементи складного процесу пізнання, організувати і спрямувати цей процес для досягнення поставленої педагогічної мети» [5, 110].

Керівник практики має також допомогти магістрантові розібратися в методиці викладення змісту лекції — структурній будові лекційних, практичних і семінарських занять, а саме, як:

— сформулювати тему;

— визначити основну мету і завдання;

— скласти попередній план лекції;

— поділити на кілька частин викладення змісту лекції (вступ; викладення матеріалу основного змісту; підсумкова частина — висновок);

— продумати контрольні запитання та завдання;

— підібрати та проаналізувати застосування ілюстративного та дидактичного матеріалу для проведення контрольних робіт;

— застосувати технічні засоби навчання.

Практичні заняття можуть будуватися за такою структурою:

— визначення теми практичної роботи;

— попередній контроль знань, навичок і вмінь студентів;

— формулювання загальної проблеми та її обговорення за участю студентів;

— обговорення практичних завдань, їх перевірка та оцінювання.

Семінарські заняття є важливою формою навчального процесу та ефективною формою закріплення теоретичних знань, отриманих на лекціях і під час самостійної роботи з навчальною і науковою літературою. Семінари проводяться у формі дискусій навколо попередньо визначеної теми, до якої студенти мають підготувати тези виступів на підставі індивідуально виконаного завдання. Крім того, систематичні виступи на семінарах сприяють поповненню словникового запасу, а також вмінню лаконічно й точно висловлювати свої думки.

Головна мета семінарських занять — опанування студентами навчальної дисципліни, забезпечення глибокого, всебічного аналізу та колективного обговорення основних проблем певної дисципліни.

Основні завдання семінарських занять:

— закріплення студентами теоретичних знань та залучення їх до наукових досліджень;

— оволодіння ними науковою термінологією, навичками усного спілкування з обраної теми;

— прищеплення їм навичок творчого мислення, самостійного формулювання та висловлювання власних думок, а також захисту висунутих наукових положень та висновків.

Види проведення семінарських занять можуть бути різноманітними. Вони залежать від типу семінару, змісту і особливостей теми, складу студентів. Найбільш поширеними видами на семінарі є: розгорнута бесіда; виступи з рефератами, доповідями; диспут у формі діалогу; круглий стіл тощо.

Семінарське заняття починається вступним словом викладача, в якому він розкриває значення теми й мету заняття, форми і методи його проведення.

План роботи семінарських занять передбачає:

1) перевірку викладачем якості знань студентів під час інтерактивної дискусії;

2) зв'язок підібраного студентами матеріалу з актуальними проблемами певної дисципліни та наведенням прикладів;

3) удосконалення навичок володіння державною мовою, правильного вживання понять і термінів;

5) висловлення особистої точки зору студентів та прищеплення навичок у дискусії, аналізі різних точок зору, вмінню відстоювати власну позицію;

6) обговорення проблеми після кожного виступу студента;

7) завершення семінарського заняття заключним словом викладача, в якому підсумовується робота групи, аналізується ступінь розкриття теми, оцінюються всі форми участі студентів на семінарі [10, 26–27].

Під час проходження педагогічної практики магістрант повинен навчитися:

— складати розгорнутий план-конспект лекцій, плани практичних та семінарських занять, визначаючи конкретні цілі, завдання та етапи проведення їх;

— самостійно обирати форми й методи викладання навчальних дисциплін спеціалізації «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з металу, кераміки, органічних матеріалів» з урахуванням засобів навчання, комп'ютерних програм та художньо-педагогічних технологій;

— аналізувати результати своєї практичної діяльності.

У ході проведення лекцій і семінарських занять магістрант повинен:

— дотримуватись накресленого плану;

— раціонально поєднувати індивідуальні та групові форми роботи;

— методично грамотно застосовувати технічні засоби навчання;

— застосовувати різноманітні прийоми активізації навчального процесу залежно від рівня підготовки й майбутнього фаху студентів.

На заключному етапі педагогічної практики студентам необхідно узагальнити зібраний матеріал і грамотно викласти його в письмовій формі, включивши до змісту звіт з практики. Після проведення педагогічної практики для отримання відповідної оцінки магістрант зобов'язаний не пізніше, ніж через тиждень, подати керівникові наступні документи:

1. Плани-конспекти лекційного, семінарського та практичного занять з обраної дисципліни спеціалізації «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з металу, кераміки, органічних матеріалів».

2. Методичний аналіз проведеного одногрупником лекційного, семінарського та практичного занять.

3. Індивідуальний звіт з педагогічної практики.

4. Заповнений щоденник практики.

Поточний контроль знань здійснюється на основі аналітично-педагогічних підходів з метою з'ясування якості засвоєного матеріалу після кожної теми шляхом перевірки щоденників практики та письмових робіт. Оцінка з практики (диференційований залік) заноситься до екзаменаційної відомості і залікової книжки, прирівнюється до оцінок (заліків) з теоретичного навчання та враховується під час підведення підсумків загальної успішності студентів.

Після отриманої документації студентові виставляється відповідна оцінка за наступними критеріями:

— оцінка «відмінно» виставляється, якщо студент вільно володів матеріалом і правильно обрав методики проведення занять (постановка цілей, завдань, вибір форми заняття, наявність зв'язку теорії з практикою), повністю виконав завдання практики, продемонстрував високий теоретичний і методичний рівень під час виконання практичних завдань, виявив комунікативні та організаторські вміння;

— оцінка «добре» виставляється студентові, який повністю виконав програму практики, застосував елементи творчих рішень освітніх і розвиваючих завдань та використав для цього необхідні методичні прийоми, але припустився незначних помилок у постановці цілей і завдань занять, структуруванні матеріалу та підбору методів;

— оцінка «задовільно» виставляється студентові, який виконав основні завдання практики, але не проявив творчих та дослідницьких здібностей у вирішенні освітніх і розвиваючих завдань, не в повній мірі використав методичні прийоми, не оформив належним чином методичні матеріали, допустив порушення у виконанні своїх професійних обов'язків;

— оцінка «незадовільно» ставиться студентові, який не виконав програму практики, припустився істотних помилок у формуванні навчальних завдань, порушував трудову дисципліну, не виявляв бажань до взаємодії з колегами.

Програма педагогічної практики магістрантів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва розроблена відповідно до навчальних планів магістерської підготовки за напрямом 0202 «Мистецтво» спеціальності 8.02020601 «Реставрація творів мистецтва» спеціалізації «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з металу, кераміки, органічних матеріалів» та «Положення про проведення практики студентів НАОМА». Згідно з навчальним планом магістерської підготовки, тривалість педагогічної практики магістрантів становить чотири тижні (у І семестрі другого року навчання магістрів).

Бази проходження виробничої педагогічної практики можуть змінюватися залежно від домовленості керівництва НАОМА та керівництва бази практики.

Враховуючи специфіку підготовки художників-реставраторів освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр», базами проходження педагогічної практики можуть бути дитячі художні школи, училища культури та мистецтв, вищі навчальні заклади культури і мистецтв II–IV рівнів акредитації м. Києва. Педагогічну практику магістранти вказаного напряму підготовки можуть також проходити на фаховій кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА у реставраційних майстернях.

Зразки оформлення необхідної документації під час проведення педагогічної практики наведено в робочій програмі навчальної дисципліни «Педагогічна практика».

1. *Артемова Л. В.* Педагогіка і методика вищої школи: Інтерактивні технології в курсах навчальних дисциплін : навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Л. В. Артемова. — К. : Кондор, 2008. — 272 с.
2. *Архангельский С. И.* Лекции по теории обучения в высшей школе / С. И. Архангельский. — М. : Высшая школа, 1974. — 384 с.
3. *Вишневський О. І.* Теоретичні основи сучасної української педагогіки : навчальний посібник / О. І. Вишневський. — Вид. 3-є, доопрац. і доп. — К. : Знання, 2008. — 568 с. : іл.
4. *Вітвицька С. С.* Практикум з педагогіки вищої школи : навчальний посібник / С. С. Вітвицька. — К. : Центр навчальної літератури, 2005. — 398 с.
5. *Гапонов П. М.* Лекция в высшей школе / П. М. Гапонов. — Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1977. — 96 с.
6. Методичні поради по складанню програм практики студентів вищих навчальних закладів / Укладачі О. І. Пантелеймонов, Л. М. Кохановський. — К. : МО України, 1995. — 12 с.
7. *Нагаєв В. М.* Методика викладання у вищій школі: навчальний посібник / В. М. Нагаєв. — К. : Центр навчальної літератури, 2007. — 236 с.
8. Програма педагогічної практики магістрантів / Укл. Е. І Федорчук, Т. Й. Франчук. — Кам'янець-Подільський, 2002. — 13 с.
9. Виробнича педагогічна практика : робоча програма для студентів спеціальності 8.020208 «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» спеціалізації «Мистецтвознавець-експерт» / Укл. К. В. Орлюк — К. : ДАКККіМ, 2009. — 20 с.
10. Робоча програма навчальної дисципліни «Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва : кераміка, порцеляна, скло» для студентів за напрямом підготовки 6.020205 «Образотворче мистецтво», спеціальністю 6.020205 «Мистецтвознавець-експерт» / Укл. Н. М. Ревенок. — К. : НАКККіМ, 2014. — 55 с.
11. *Рудницька О. П.* Педагогіка: загальна та мистецька [Навч. посібник] / О. П Рудницька. Акад. пед. наук України, Інститут педагогіки і психології професійної освіти. — К. : 2002. — 269 с. : іл.
12. *Слєпкань З. І.* Наукові засади педагогічного процесу у вищій школі : Для студ. — магістрів / З. І. Слєпкань; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — К., 2000. — 210 с.
13. *Уліщенко А. Б.* Розвиток креативних якостей педагога в системі підвищення кваліфікації [Текст] / А. Б. Уліщенко / Освіта і управління. — К., 2009. — № 1. — С. 126–130.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОВЕДЕНИЮ МАГИСТЕРСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

Наталия Ревенок

Аннотация. В статье представлены основные требования по проведению магистерской педагогической практики студентов по специальности 8.02020601 «Реставрация произведений искусства» специализации «Реставрация скульптуры и произведений декоративно-прикладного искусства из металла, керамики, органических материалов»; представлены перечень задач, предлагаемый магистрам, образцы оформления необходимой документации; освещаются функции руководителя практики.

Ключевые слова: магистерская педагогическая практика, лекция, практические занятия, семинар, план-конспект.

TEACHING AIDS FOR ARRANGEMENT OF MASTER-LEVEL STUDENT INTERNSHIPS

Natalia Revenok

Annotation. The article presents the major requirements as to arrangement of master-level student internships under the qualification 8.02020601, Restoration of Artworks, a part of specialty Restoration of Sculpture and Pieces of Applied and Decorative Arts of Metals, Ceramic, and Organic Matters. Both list of tasks by master-degree students and the one of duties of the head of team are included, with the respective sample forms added.

Key words: master-level student internships, lecture, field training, workshop, training flowchart.



НАУКОВИЙ ПОШУК

УДК 72.03(477)

Ольга Пламеницька
кандидат архітектури, доцент

До питання історичної типології архітектури України (класиологічний аспект)

Анотація. Стаття проблематизує новий погляд на історію архітектури України, яку можна розглядати як спеціалізований дискурс розвитку архітектурної типології, метою якого є поглиблене вивчення архітектурної спадщини України з класифікацією та систематизацією її типологічних особливостей. Це необхідно як для роботи з пам'ятками архітектури та історичним середовищем, так і для формування професійного ставлення до української архітектури як самобутнього і самодостатнього явища.

Ключові слова: архітектурний тип, класиологія, типологічна класифікація, архетип, стадіальність, будівля, споруда, хронотипологія.

Постановка проблеми.

В архітектурній практиці останніх десятиліть спостерігається величезне розмаїття форм — від сучасних новаторських рішень до квазіісторичних стилістичних реплік. Паралельно розгортаються два протилежних процеси: з одного боку — позірне наслідування історичних форм, архітектурний пастиш, з іншого — відвертий нігілізм щодо історичних традицій. Співіснування цих двох принципів за певних містобудівних умов породжує середовищну еклектику, а в ширшому розумінні — архітектурно-містобудівний хаос, першість в якому останніми роками впевнено посідає історичний центр Києва. На противагу цьому неконтрольованому процесу, що перестає задовольняти як самих архітекторів, так і суспільство в цілому, поступово кристалізується прагнення до певної канонізації, формалізації, або принаймні усвідомленні змістовного вектора еволюції української архітектури — від її витоків до сьогодення. У спробах осмислення принципів формоутворення точкою опертя інстинктивно вважають історичну традицію, архітектуру минулих епох. Архітектори шукають нові формотворчі засоби, нові канони, нову типологію сучасної архітектури, а разом з цим періодично повертаються до історичного досвіду, намагаючись творчо переосмислити і трансформувати його.

Підвищена увага до минулого породжує «реанімацію» в архітектурній творчості усталених століттями історичних прототипів. Дедалі частіше в забудові міст з'являються сучасні об'єкти, в яких виразно простежується еклектичне

поєднання сучасних конструкцій і будівельних технологій з історичними формами, деталями і стилістичними концепціями минулих епох. У забудові історичних міст подекуди набуває нав'язливості наївна стилізація, здебільшого породжена відсутністю знань про історичну стилістику та історичну типологію архітектури України загалом та її архетипи зокрема. Це викликає зрозумілу негативну реакцію.

Зв'язок роботи з важливими науковими та практичними проблемами.

У зв'язку з відміною обов'язкового ліцензування і сертифікації реставраторів до такого вузькоспеціалізованого виду професійної архітектурної діяльності як реставрація пам'яток архітектури останнім часом масово долучилися сучасні проектувальники. Відтак нівелювання фахових принципів у сфері архітектурної реставрації — там, де знання історичної типології, стилістики і засад формоутворення є фаховою нормою, дедалі стає частішим. Відсутність у проектувальників базових знань призводить до непоправних втрат архітектурної спадщини і поширення квазіреставрацій з недоречним впровадженням в автентичну архітектуру готичних, ренесансових і барокових об'єктів сучасних архітектурних елементів і форм. Архітектори, а останнім часом і реставратори, нехтують історичною «фактурою» будівель, довільно підміняючи окремі елементи та форми пам'яток їхнім стилістичним ерзацом, що сходять з конвеєрів будівельних фірм: дахи тисяч історичних будівель, покриті металочерепицею та сучасними покрівельними матеріалами, їх «прикрашають» одноманітні псевдоісторичні слухові вікна й димарі, які заполонили краєвиди історичних міст. Фасади пам'яток архітектури та сучасних будинків стають напрочуд подібними саме через застосування типового квазіісторичного декору.

Дається взнаки нестача в архітектурних вишах фахових дисциплін, пов'язаних з дослідженнями і реставрацією пам'яток архітектури, регенерацією історичного середовища. Незнання цих предметів відчувають самі студенти, які по закінченні навчання працюють в історичних містах, не розуміючи закономірностей формування їхнього середовища і правил професійної поведінки в ньому. Це призводить до відсутності точок дотику між реставраторами і сучасними проектувальниками.

За аналогією з лінгвістикою, яка послуговується такими категоріями як *синтаксис*[1] і *морфологія*[2], проблематика дослідження структурних частин окремих явищ заторкнула сферу культурології (морфологія культури[3]), але, на

[1] Синтаксис (грец. σύνταξις — «побудова, порядок, складання») — розділ граматики, що вивчає граматичну будову словосполучень та речень у мові.

[2] В загальному значенні морфологія — наука про закономірності будови та процеси формоутворення в історичному розвитку (поширюється на рослинний і тваринний світ, мовознавство тощо).

[3] Морфологія культури — розділ культурології, що займається структурним аналізом культури як соціального феномена, вивченням закономірностей побудови та процесів формоутворення культурних явищ.

жаль, мінімально акцентується архітектурознавцями. Водночас, робота з архітектурною спадщиною є неможливою поза системою класифікації функціональних, конструктивних, стильових, структурно-морфологічних особливостей архітектурних об'єктів як теоретичного інструментарію реставрації пам'яток архітектури та регенерації архітектурно-містобудівних комплексів.

Таким чином, проблема наукової класифікації архітектурних об'єктів минулого, через потреби сучасної архітектурної та реставраційної практики та архітектурно-реставраційної освіти, переходить у проблему дослідження історико-теоретичних основ архітектурної творчості в широкому хронологічному діапазоні. Аналогічно до існування елементарної теорії музики, яка розглядає в часовому просторі інструментарій створення музичної форми (пасакалія, фуга, сюїта, симфонія, соната, рондо тощо) та музичної композиції (тональність, ритм тощо) щодо різних музичних форм, стає конче необхідною поява «елементарної теорії архітектури», одним з аспектів якої має стати типологічна класифікація засобів формо- та стилеутворення різних типів архітектурних об'єктів в історичному континуумі.

На жаль, подібні теоретичні розробки, які, поза їхньою теоретичною цінністю, мали б широку практичну реалізацію в реставраційній та сучасній проектній практиці, наразі не ведуться. Потреба в них існує як в галузі реставраційного проектування, так і в сучасній проектній діяльності. Відчутно спостерігається брак інформації, пов'язаної з пошуком та систематизацією аналогів при розробленні проектів реставрації пам'яток архітектури України, а відсутність хронологічної та регіональної прив'язки архітектурних типів, форм і деталей призводить до їхньої довільної інтерпретації та неправомірного застосування.

Ще однією, не менш важливою проблемою є неусвідомлення ролі української архітектури у формуванні європейського архітектурного тезаурусу через «присвоєння» історичних надбань архітектури України і включення їх до історії архітектури Росії, яка починається з пам'яток античних міст Північного Надчорномор'я та Київської Русі. У такій політичній транскрипції українська архітектура неправомірно стає «маргінальним епізодом» архітектури «великої держави».

Актуальність дослідження. У загальному розумінні архітектура становить інтегральне явище, що несе інформацію про еволюцію людства, про рівень розвитку продуктивних сил суспільства, його світогляд та ідеологію.

Водночас кожен архітектурний об'єкт є своєрідною інформаційною системою, що містить дані про ґенезу та формування не лише самого об'єкта та архітектурного типу, в рамках якого він виник, але й щодо рівня розвитку будівельного мистецтва загалом, спектру уживаних матеріалів і конструкцій, ступеня прогресу будівельних технологій, рівня досягнень інженерної думки та художньо-естетичних засад архітектури епохи.

Упродовж століть праці теоретиків архітектури носили здебільшого прикладний характер. Лише у XIX столітті почала формуватися наука історії архітектури з відповідним дослідницьким інструментарієм. Залежно від вибору

аспекту дослідження кут зору дослідників на одні й ті ж факти розвитку архітектури з часом істотно змінювався, а в залежності від обраного методу та авторського погляду дослідження історії архітектури мали різне спрямування [1].

Історію архітектури можна сфокусувати на різних аспектах: на філософському — як частину змінюваної ідеології суспільства, на культурологічному — в контексті розвитку матеріальної та духовної культури цивілізаційного масштабу, на загальномистецькому — як сегмент еволюції мистецтва у його широкому синтетичному значенні, у будівельному — з точки зору трансформації практичних навичок людини у використанні матеріалів і технологій, на етнічному — як проекцію специфіки середовища буття та світогляду різних народів на будівельну культуру, а також на класиологічному — як системну класифікацію правил і канонів. Для науки історії архітектури і реставрації пам'яток архітектури цей аспект має визначальну роль.

Аналіз досліджень та публікацій. В історико-архітектурній науці паралельно існують декілька класифікаційних систем, що оперують терміном «типологія» та широким спектром типологічних конструкцій, в основу яких покладено: стійкі геометричні архетипи архітектурної мови (А. Россі), структурні архетипи простору (Л. і Р. Кріе), геометричні універсалії (А. В. Боков), структура зв'язків (Л. Кан), компоновочна граматика (І. Г. Лежава), образно-морфологічна структура архітектурних об'єктів (Ю. С. Янковська) [2]. Всі зазначені вище аспекти типологізації відображають кут погляду тих чи інших дослідників на багатогранний об'єкт архітектури, отже, між ними немає суперечностей. Вони самодостатні й рівнозначні, але залишають поза увагою важливий аспект архітектури — хронологічну (або історичну) типологію.

Формування мети дослідження. З огляду на проблематику дослідження історичної типології архітектури України і коло поставлених завдань, нас цікавить не стільки певний різновид класифікації, узагальнений в теоретичній моделі, скільки сукупний результат всіх чинників. Адже, як відзначають дослідники, архітектурне середовище є не лише сукупністю умов для функціонування людей; воно становить істотний чинник впливу на розвиток людини та суспільних процесів [3]. Саме через це архітектура завжди була матеріалізованим проявом суспільної ідеології, релігії, культури, рівня розвитку науки і технологій, які змінювалися в часі. На різних етапах розвитку архітектури домінували різні чинники, що визначали її поступ або регрес. Відтак ці чинники можна розглядати як певну систему історичних закономірностей, що визначають тенденції розвитку архітектури.

Сучасне наукове уявлення про типи та типологію ґрунтується на їхньому трактуванні як певного методологічного засобу для проникнення в сутність процесу еволюції архітектури. В даному випадку є доречною аналогія з суміжною галуззю археології: так, відомий англійський археолог Гордон Чайлд вважав, що археологові зазвичай недоступна й нецікава доля кожного окремого виявленого при розкопках предмета, натомість його цікавлять абстракції, які називають «типами». Це повністю можна віднести до архітектури.

Класиологічний підхід до дослідження історії архітектури підпорядкований передусім проблематиці класифікації й ґрунтується на методології, спрямованій на: а) визначення системи класів об'єктів та явищ, б) методику побудови системи класів, в) процедуру віднесення об'єктів/явищ до відповідних класів. В ролі «класів» виступають універсалізовані структури — явища (архітектурні типи) та їхні репрезентанти — об'єкти (будівлі та споруди). Отже, кінцевою метою, специфічною для історії архітектури, є не класифікація типів як самоціль, а з'ясування їхньої ґенези і вектора еволюції.

В цій статті увагу сфокусовано на базовому наборі параметрів типологічної класифікації архітектурної спадщини та його понятєвому апараті.

Виклад основного матеріалу. Значна частина характеристик, які слугують «спільним знаменником» для певної функціональної групи архітектурних об'єктів, вкладаються у рамкове поняття ***архітектурний тип.*** Характеристики, спільні для низки архітектурних типів, стійко поширені на певному хронологічному інтервалі, формують поняття ***архітектурний стиль.*** Стиль має інтегральний характер і, незалежно від хронологічних і територіальних параметрів, завжди зумовлений духовно-естетичними потребами суспільства та обмежений його матеріальними можливостями. Отже, архітектурний стиль як суспільне явище відображає духовний і матеріальний рівень суспільства певної історичної епохи. ***Розглядаючи архітектурний стиль як вузькоспеціалізовану категорію, можна визначити його як притаманну певному хронологічному періоду відносно стійку систему розпланувально-просторових, конструктивних та художньо-естетичних характеристик, спільних для різних типів споруд.***

Будівлі та споруди постають з потреби просторово організувати певні функції, надавши об'єктам властивостей міцності й довговічності, а також художньо-естетичних властивостей. Дослідження історичних будівель і споруд, враховуючи їхній розмаїтий спектр, потребує визначення їхніх загальних (типових) характеристик для подальшої систематизації і класифікації, яку ми називатимемо **типологізацією**[1]. Проблема типологізації посідає помітне місце у вивченні будівельного мистецтва як явища в рамках історико-культурного процесу. Дослідження історичної типології архітектури України як обов'язкового сегмента історико-архітектурної науки в міру її дорослішання набуває дедалі важливішого значення; це особливо відчутно на тлі прогресу історико-типологічних досліджень в зарубіжних країнах.

У загальному розумінні ***типологія є видом наукової систематизації, класифікації предметів (явищ) за спільними ознаками, шляхом створення абстрактних теоретичних моделей (типів), у яких фіксуються найважливіші (типові) структурні або функціональні особливості досліджуваних об'єктів.*** Важливо від-

[1] Типологізація — це метод наукового пізнання, спрямований на поділ (класифікацію) певної досліджуваної сукупності об'єктів на наділені спільними властивостями впорядковані і систематизовані групи за допомогою ідеалізованої моделі (типу) та формування критеріїв цього поділу (класифікації).

значити, що з методологічної точки зору типологія як певна абстракція є ідеальною моделлю, що втілює найсуттєвіші ознаки множини явищ і предметів, свідомо ігноруючи їхні другорядні, маргінальні ознаки. Залежно від предмета і мети дослідження один і той самий об'єкт може становити інтерес з різних наукових позицій (які формулюються як предмет дослідження), відтак і ознаки, за якими об'єкт досліджується, можуть бути різними. Залежно від виду типології «головні» та «другорядні» ознаки можуть мінятися місцями. Це означає, що для одної групи об'єктів можна запропонувати кілька типологій за різними ознаками класифікації залежно від поставленої мети.

Типологічна класифікація ґрунтується на понятті «типу» як певної одиниці архітектурної предметної області, що володіє інтегральними (ідеальними) властивостями досліджуваної групи об'єктів. Виходячи з цього, необхідно визначити мету і завдання класифікації, які впливають на вибір параметрів типологізації, за якими досліджуються історичні архітектурні об'єкти.

Особливу роль типологія відіграє в історичних предметних дослідженнях, пов'язаних з вивченням явищ в історичному континуумі. Дослідник стикається з ситуацією, коли досліджувані ознаки й параметри з часом змінюються, і виникають більш складні типологічні конструкції, ніж проста сума властивостей об'єктів певного типу; відтак постає завдання виявити для типологічної групи певний ***архетип.*** Воно ще більше ускладнюється, коли знання про окремі об'єкти є неповними (приміром, археологічні артефакти є ушкодженими, а пам'ятки архітектури зруйнованими) та фрагментарними (коли в еволюційному ланцюжку бракує ланок — збережених об'єктів, репрезентантів даного типу).

Визначення «типу» передбачає формування уявлення про первинну модель об'єкта (архетип), що зазнає певної історичної трансформації, а також про вектор його трансформації.

Архітектура як об'єкт дослідження є стадіальним явищем. Поняття ***стадіальність характеризує історичний процес трансформації об'єкта, якому притаманна низка послідовних, прогресивних чи регресивних, але принципових змін парадигми архітектурної діяльності.*** Результат цих змін у різних проявах (формотворчому, конструктивно-архітектонічному, інженерно-технологічному, стилістичному тощо) вивчає історія архітектури, яку необхідно розглядати як процес, на різних стадіях якого домінантні та субдомінантні чинники змінювалися, а іноді мінялися місцями. Водночас, чинником, який ніколи не втрачав своєї провідної ролі у формуванні й розвитку архітектури була її суспільна функція, яка визначала відмінну на кожному історичному етапі палітру функціональних типів будівель і споруд. І оскільки потреба в архітектурі як будівельному мистецтві існувала завжди, вже у примітивних суспільствах виник тип стосунків «замовник — виконавець», який істотно впливав на всі аспекти архітектурного процесу.

Суспільна функція архітектурної споруди визначає її приналежність до ***функціонального типу.*** Кількість і параметри функціональних типів архітектур-

них будівель та споруд у процесі розвитку суспільства істотно змінювались. За класифікацією, прийнятою в сучасній архітектурній науці, існує чотири функціональні типи: громадські будівлі і споруди, житлові будинки, промислові будівлі і споруди, будівлі і споруди для потреб сільського господарства. Наука історії архітектури оперує значно ширшим спектром функцій, що існували в процесі історичного розвитку, а відтак послуговується ширшим набором базових функціональних типів: цивільні будівлі (громадські та житлові); господарські будівлі; сакральні будівлі (за деякими винятками); фортифікаційні споруди; промислові споруди; інженерні споруди. Кожен з вищеперерахованих типів демонструє значну кількість варіантів, сформованих у процесі історичного розвитку. Отже, завдання історика архітектури — виявити архетипи, що характеризують зародкову стадію кожного з функціональних типів і сформувати шкалу базових параметрів, за якою можна простежити стадіальний характер їхнього розвитку (еволюцію одних типів та інволюцію інших).

Формуючи засади наукової класифікації, слід насамперед зазначити, що будь-яка класифікація є виключно предметом домовленості. Так, введення в науку одними дослідниками певних понятєвих категорій, прийнятих іншими дослідниками з огляду на їхню логічність та несуперечливість, з часом «канонізується» науковим загалом і переходить до розряду нормативних дефініцій. Це стосується як назв архітектурних стилів[1], так і типологічних дефініцій. Прийняті більшістю вчених дефініції стають загальновживаними до того моменту, поки не з'являється нова точка зору на об'єкт і не виникає потреба уточнень і коригувань попередньої поняттєвої домовленості. Відтак поняттєва база історико-архітектурної науки розвивається і збагачується. З огляду на класифікаційну специфіку предмета дослідження, а також для однозначного розуміння запропонованих типологічних класифікацій, кожен термін, незалежно від того, чи він є загальноприйнятим, чи вводиться в цій праці вперше, вживається автором статті лише в одному, чітко визначеному значенні.

Ми маємо справу з об'єктами будівництва, які прийнято називати «будівлями» або «спорудами». Часто ці визначення вживаються в літературі як синоніми, але в багатьох випадках у них вкладають спеціальний зміст. Диференціація об'єктів на «будівлі» і «споруди», яку можна зустріти в різних джерелах, демонструє, що єдиного нормативного визначення обох понять не існує. Є лише певна тенденція вважати термін «споруди» рамковим визначенням, відносно до якого «будівлі» є однією з груп надземних об'єктів, призначених для діяль-

[1] Приміром, визначення «стиль» в науці запровадив лише у XVIII ст. німецький мистецтвознавець Й. Вінкельман. Термін «романський стиль» некоректно увів до наукового обігу в XIX ст. французький археолог Арсіс де Комон на підставі виключно позірної подібності аркової романської архітектури з архітектурою Риму; втім, термін «прижився» в мистецтвознавстві. Аналогічно усталився науково некоректний термін «готика» (в сенсі приналежний до «варварів»-готів), який належить теоретикові Ренесансу Джорджо Вазарі, який заперечував естетику Середньовіччя.

ності людей[1] [4]. У «Державному класифікаторі будівель і споруд» диференціація ґрунтується на іншому принципі: в окрему групу виділяються «інженерні споруди», решта об'єктів попадає під визначення «будівлі»[2]. Нечіткість дефініцій провокує низку як правових проблем, так і проблем інформаційного забезпечення розвитку містобудівних систем. Водночас, спільна точка зору полягає в тому, що диференціація між «спорудою» та «будівлею» повинна виходити з функціонального призначення об'єкта та типу його об'ємно-розпланувальної структури. Дослідники відзначають, що вживання понятєвих визначень «споруда» і «будівля» в ролі синонімів є невірним, оскільки за умовчанням поняття «споруда» є дещо ширшим, а «будівля» являє собою один з видів «споруд» [5]. Поза тим, будівлі та споруди як об'єкти архітектури мають багато спільних з точки зору типологізації параметрів, оскільки їхній розвиток здебільшого відбувався під впливом ідентичних історичних і соціальних процесів.

У загальному розумінні архітектурна споруда (будівля) є матеріальним об'єктом, функціональна програма якого просторово організована засобами формоутворення за допомогою системи конструкцій і естетизована за допомогою декоративно-пластичних засобів. Водночас, цілком логічно, що специфіка історичного функціонального призначення об'єктів має відбитися на їхній класифікації з додатковим урахуванням архітектурних параметрів. А, отже, за принципом домовленості в галузі історії архітектури ми пропонуємо підхід, який враховує як зазначені історичні особливості, так і сучасні підходи до класифікації.

---

[1] «Усе, що побудовано для задоволення матеріальних, культурних і побутових потреб людини, має загальну назву — *споруди*. З числа різноманітних за призначенням і видом споруд виділяють велику їхню групу — *будівлі*, тобто наземні споруди, у яких передбачені приміщення, призначені для якої-небудь діяльності людини. Наприклад, будівлями є житлові будинки, школи, театри, гаражі, цехи заводів. Споруди, що призначені для якихось суто технічних цілей такі, як димарі, телевізійні вежі, мости, підпірні стіни і т.п., оскільки в них відсутні приміщення чи вбудовані в них приміщення не визначають їхнього основного призначення, є *інженерними спорудами*.

[2] «*Споруди* — це будівельні системи, пов'язані з землею, які створені з будівельних матеріалів, напівфабрикатів, устаткування та обладнання в результаті виконання різних будівельно-монтажних робіт. *Будівлі* — це споруди, що складаються з несучих та огороджувальних або сполучених (несучо-огороджувальних) конструкцій, які утворюють наземні або підземні приміщення, призначені для проживання або перебування людей, розміщення устаткування, тварин, рослин, а також предметів. *Інженерні споруди* — це об'ємні, площинні або лінійні наземні, надземні або підземні будівельні системи, що складаються з несучих та, в окремих випадках, огороджувальних конструкцій і призначені для виконання виробничих процесів різних видів, розміщення устаткування, матеріалів та виробів, для тимчасового перебування і пересування людей, транспортних засобів, вантажів, переміщення рідких та газоподібних речовин тощо. Інженерні споруди класифікуються в основному за інженерним задумом, що визначається цільовим призначенням об'єкта» (Державний класифікатор будівель та споруд, ДК 018 — 2000).

Диференціація історичних архітектурних об'єктів на «будівлі» та «споруди» приймається в даному дослідженні залежно від типу функціональних процесів, які обслуговують архітектурні об'єкти. ***До будівель відносять надземні об'єкти, які функціонально забезпечують тривале перебування в них людей та обслуговують процеси життєдіяльності.*** Це, зокрема, переважна частина цивільних об'єктів: хати, палаци, вілли, міські та заміські житлові будинки, невеличкі господарські об'єкти в межах житлових садиб (офіцини, клуні, комори тощо), адміністративні (ратуші, суди, міські управи, дворянські зібрання тощо), лікарняні (шпиталі й лікарні), навчальні (школи, колегіуми, ліцеї), видовищні (закриті театри) торговельні (крамниці), готельні (корчми, заїзди, гостинні двори) об'єкти. Також категорію будівель репрезентує більшість сакральних об'єктів: церкви, собори, костьоли, синагоги, кірхи, баптистерії, каплиці тощо.

До споруд відносять: а) надземні та підземні об'єкти, призначені для розміщення і функціонування обладнання (устаткування), де люди перебувають тимчасово, лише для забезпечення процесу його функціонування; б) об'єкти, які не утворюють закритих приміщень чи сформовані з конструкцій. Це, зокрема, деякі сакральні об'єкти: дзвіниці храмів, святилища; гробниці, склепи, піраміди, зикурати, скельні вівтарі, монастирські мури; деякі цивільні об'єкти, які не утворюють закритих приміщень (античні амфітеатри, огорожі садиб); фортифікаційні об'єкти, зокрема фортеці (та їхні складові — куртини, бастіони, рови тощо), замки (та їхні складові — башти, барбакани, мости, мури, за винятком замкових палаців та храмів, які належать до категорії будівель); форти, міські укріплення (мури, башти, бастіони, вали та рови); морські порти, причали (за винятком адміністративних будівель); промислові об'єкти (вітряки, водяні млини, фабричні та заводські цехи); інженерні об'єкти (мости, акведуки, греблі, маяки).

За традицією, яка за умовчанням трактує «споруду» в ширшому, всеохоплюючому значенні стосовно «будівлі», нерідко цивільні та сакральні об'єкти називають спорудами. Водночас назву «будівля» щодо мосту, греблі, валу або муру практично не вживають, керуючись підсвідомим уявленням про «цивільний» підтекст терміну «будівля». Комплексні цивільні або сакральні об'єкти (монастирі, замки), що мають у своєму складі кілька складових — будівель та споруд, нерідко називають «спорудами», керуючись саме ширшим контекстом терміну. В даній роботі для уникнення неточностей і різночитань ми будемо дотримуватися вищенаведеної класифікації.

Архітектурні форми, конструкції й декоративна пластика будівель і споруд, що належать до одного функціонального типу, можуть істотно відрізнятися залежно від хронологічних та географічних параметрів. В межах одного функціонального типу можуть існувати різноманітні типи архітектурної форми. Приміром, грецький периптер, римська ранньохристиянська базиліка, візантійська хрестовокупольна церква, романський та готичний собори належать до одного функціонального типу — сакральних будівель, втім мають

відмінні, притаманні різним епохам і географічним ареалам розпланувальні, об'ємно-просторові, конструктивні та стильові параметри, що характеризують різні типи архітектурної форми.

Архітектурна форма будівлі утворюється як сукупність певних характеристик, залежних від функціональної програми, матеріалів та конструкцій, які, в свою чергу, можна класифікувати за типами, попередньо домовившись щодо їхніх термінологічних характеристик.

Зазвичай будівлі та споруди описують за розпланувальною[1], просторовою, або конструктивною структурою та стильовими характеристиками.

Розпланувальну структуру можна диференціювати за наступними ознаками:

за формою плану; за характером зв'язку структури плану з просторовою структурою; за залежністю форми плану від функціональної програми споруди; за характером еволюційних змін. Прийнятий у сучасній архітектурі поділ розпланувальної структури споруд на три типи (компактний, розчленований, розосереджений) є неактуальним стосовно історичних будівель і споруд. В архітектурі минулих епох ми здебільшого маємо справу з історично сформованими канонічними типами, спектр яких є набагато ширшим і залежить передусім від функцій будівель і споруд. Розглядаючи історичну розпланувальну типологію, слід говорити як про загальні засади структури плану — симетрію (асиметрію), регулярність (нерегулярність), центричність тощо, так і про специфічні, обумовлені канонами, типи розпланування, притаманні різним функціональним типам об'єктів — парадигми[2]. ***Парадигмою розпланувальної структури є ієрархічно організована система, що включає ядрову форму площинної організації як висхідну та її модифікації.*** Прикладом можуть слугувати розпланувальні структури грецького периптеру, християнської базиліки, хрестовокупольного храму, атріумного житлового будинку, замку-кастеля тощо, які існували в різних типологічних модифікаціях упродовж століть.

Розпланувальна структура архітектурних об'єктів пов'язана з їхньою ***просторовою структурою.*** В літературі можна зустріти декілька синонімічних визначень: об'ємно-просторова, об'ємно-розпланувальна, архітектурно-просторова, архітектурно-розпланувальна структура. За допомогою цих термінів різні автори описують одні й ті ж особливості, що характеризують зв'язок двомірної

[1] Останніми роками стало професійною традицією вживати замість терміна «планування» стосовно архітектурних об'єктів термін «розпланування». З огляду на те, що термінологічна дефініція «планування» запозичена з російської мови, де існує два терміни: «планирование» (в економічному сенсі) та «планировка» (в архітектурному), введення терміна «розпланування» пов'язане з потребою диференціювати в українській мові «планування» (в економічному сенсі) та «розпланування» в архітектурному.

[2] Ми вживаємо термін «парадигма» в наближеному до первинного сенсу слова значенні «модель, взірець», оскільки розглядаємо розпланувальну структуру не як застиглу форму, а як систему, що змінюється в часі за певними закономірностями.

(площинної) розпланувальної структури об'єкта з його тривимірною (просторовою) структурою.

Термін *об'ємно-просторова структура*, як випливає з визначення, характеризує зв'язок між об'ємом і простором будівлі. А. Тіц визначає його наступним чином: «...якоюсь мірою архітектурна споруда нагадує організм — складну єдність об'ємів і простору, побудований на взаємозв'язку і підпорядкованості. Ця єдність, що формується під впливом різноманітних формотворчих чинників, досягається в результаті їх об'єднання та організації за допомогою композиції» [6]. За А. Тіцом «...архітектурна композиція — це закономірне і оптимальне поєднання об'ємів та простору в єдину гармонійну архітектурну форму, що відповідає призначенню твору природним і соціальним умовам (можливостям будівельної техніки, вимогам економіки та ідейно-художнім завданням свого часу)» [7]. Отже, об'ємно-просторова структура виявляє такі особливості об'єму і простору будівлі, які сприймаються як композиційні характеристики архітектурної форми, що її гармонізують. Але поняття архітектурної композиції за умовчанням містить в собі оціночну ознаку (суб'єктивний параметр) і через це навряд чи піддається строгій типологізації.

Термін *об'ємно-розпланувальна структура* описує зв'язок між об'ємом та розплануванням споруди. Обидві складові цього поняття піддаються об'єктивній типологізації (розпланування — з точки зору історично встановлених канонів, об'ємна структура — з точки зору геометричної форми), не передбачаючи при цьому суб'єктивних оціночних суджень.

Термін *архітектурно-розпланувальна структура* виявляє залежність між розпланованням будівлі та її «архітектурою», тобто способом організації архітектурних об'ємів. Поняття «архітектура» є синтетичним і включає як розпланувальну систему, так і низку складніших параметрів, зокрема декоративно-пластичні та композиційні характеристики, покладені в основу формоутворення. Це споріднює термін з групою суб'єктивно-оціночних суджень. Зазначимо також, що термін «архітектурно-розпланувальна структура» можна було б замінити терміном «архітектурна структура» без втрати змісту поняття. Тож з різних точок зору ми не вважаємо цей термін прийнятним для нашої наукової роботи.

Термін *архітектурно-просторова структура* означає, що архітектурна структура включає простір будівлі, а просторова структура будівлі залежить від її об'ємної структури, яка входить в поняття архітектури; відтак маємо своєрідну змістову тавтологію.

Отже, з усіх розглянутих термінів для нашого дослідження найбільш прийнятним є термін «об'ємно-розпланувальна структура» як такий, що дозволяє найбільш об'єктивно і однозначно формалізувати типологічний ряд. Розібравшись з параметрами розпланування та об'ємно-розпланувальної структури, визначимо низку додаткових параметрів, що впливають на типологію архітектурних об'єктів.

Розпланувальний тип споруди, як і її загальну програму, визначає ***функція.*** Вплив функції на розпланувальну організацію архітектурної споруди існував

у всі історичні часи і не викликає сумнівів: досвід вивчення історії архітектури засвідчує, що саме суспільна функція є визначальною у створенні широкої палітри архітектурних типів будівель і споруд. Відтак, в основу класифікації покладено принцип визначального впливу функції на архітектурну типологію, адже він дозволяє створити найбільш структуровану модель формування і розвитку архітектури як хроно-типологічного явища.

Наступним параметром, що визначає тип споруди, є її ***просторова структура,*** яка виражається через форму, зумовлену: а) функцією споруди; б) типом розпланувальної структури; в) конструктивною структурою; г) композицією. Перші два чинники найбільш жорстко впливають на формування просторової структури; вони визначають ***парадигму***[1] ***просторової структури як ієрархічно організовану просторову систему, що включає висхідну ядрову форму тривимірної структури та її модифікації.*** Останні зумовлюють варіативність архітектурної форми.

Розглядаючи архітектурну форму як об'єкт типологізації, ми стикаємося з необхідністю дослідження ***морфології архітектурної форми*** будівель, зумовленої як об'єктивними чинниками (функціональною програмою та конструктивно-тектонічними параметрами), так і суб'єктивними (композиційним баченням архітектора). Досліджуючи морфологічну структуру архітектурного об'єму, доцільно аналізувати (за аналогією з мовними структурами) закономірності її побудови, а відтак, — правила ***синтаксису архітектурної форми,*** які передбачають дотримання формотворчої та тектонічно-конструктивної логіки, а також загальних принципів архітектурної композиції (симетрія-асиметрія, ритм, пропорційний лад). Ми свідомо опускаємо такі характеристики архітектурної форми як динамічність/статичність, масштабність, виразність тощо, які пов'язані з індивідуальними оціночними судженнями.

Конструктивна структура архітектурних об'єктів є однією з найбільш стійких детермінант архітектурної форми і архітектурної типології. Втім, вона визначає не лише певні явища типологічного характеру, але й вектор архітектурно-стильового розвитку на значному хронологічному інтервалі[2]. Прикладом можуть бути ордерна і хрестово-купольна системи, що створили певні парадигми архітектурної форми, які, попри багатовікову стильову еволюцію, залишалися в основі незмінними.

В типологічному ряду архітектурних об'єктів не для всіх функціональних груп архітектурних об'єктів є актуальною систематизація за ***архітектурною стилістикою.*** Стильовий розвиток та архітектурна стилістика як його прояв у мистецтві архітектури є окремою важливою і самодостатньою темою, втім,

[1] Див. прим. 9.

[2] Ми свідомо не розглядаємо доісторичні часи, коли отримання людиною досвіду створення примітивної конструкції з підручних матеріалів (кісток мамонта, дерев'яних колод тощо) відбувалося майже паралельно з формуванням перших примітивних типів споруд.

розглядаючи питання архітектурної типології як стадіальне явище, його не можна оминути. ***Стильова характеристика містить два аспекти: структурний та декоративно-пластичний. Здебільшого стильову приналежність визначають за зовнішніми декоративно-пластичними ознаками. Втім, у більшості випадків важливішою ознакою є об'ємно-розпланувальна структура будівлі, яка визначає принципові формотворчі риси стилю.*** Приміром, у сакральній архітектурі структурно-стильовими «маркерами» слугують різноманітні характеристики будівель, які, однак, споріднює приналежність до структурних елементів: у протороманіці це вестверк, у романіці — базилікальний розріз, склепінчаста конструкція і складна форма вівтарної частини, у готиці — базилікальний розріз та каркасно-нервюрна конструкція, в бароко — еліптичні розпланувальні та об'ємні форми, стінова конструкція та криволінійні елементи пластики фасадів, у класицизмі — симетричні структури, а також колонади й портики. Не менш характеристичною є структура міського житлового будинку: античну епоху характеризувала атріумна або пастадна побудова плану, у Середньовіччі переважала парцеляційна структура ділянки з торцевою орієнтацією будинку до площі (вулиці), в епоху Ренесансу палаццо та будинки отримали внутрішні двори з аркадовими галереями. У фортифікації характерними ознаками епохи виступала структура укріплень (нерегулярних або типу «кастель» — за часів Середньовіччя, регулярних бастейових — в епоху Ренесансу, регулярних бастіонних — в період бароко), так і їхніх окремих елементів (веж, башт, бастей, бастіонів, фортів).Відтак, структурні ознаки були вирішальними, а стилістична палітра лише доповнювала «типологічний образ» споруд.

Якщо стосовно об'єктів сакральної, цивільної та оборонної архітектури взаємна залежність типології та стилю епохи є очевидною, то об'єкти народного будівництва, а також інженерні споруди мають свої формотворчі детермінанти та хронологічні маркери. ***У народному традиційному будівництві «стильові маркери» передусім пов'язані з усталеними структурними параметрами, зумовленими консервативним народним побутом та народними традиціями, натомість в інженерному будівництві — з прогресивними і постійно змінюваними технологічними та інженерно-конструктивними вимогами до комунікаційних, господарських та промислових споруд.*** В обох випадках такі ознаки як стилістика відходять на другий план, водночас на перший план у народному будівництві виступає специфічна конструктивна основа та декоративна пластика будівель, а в інженерних спорудах — конструктивна основа, яка бере на себе формотворчу і певною мірою пластичну роль.

Висновок. Підсумовуючи огляд параметрів типологічної класифікації, необхідно розставити методологічні акценти. Методологія дослідження зазвичай є не метою, а лише засобом для досягнення мети. У свою чергу, мета може бути локальною (створення типологічного ряду) і концептуальною (з'ясування вектора типологічного впливу або типологічного запозичення в певний історичний період).

Визначаючи концептуальну мету типологічного дослідження архітектури України, звернімо увагу, що остання неодноразово «потрапляла» до предметної області історії архітектури Росії. Зокрема це стосується витоків архітектури України — пам'яток домонгольської Русі та об'єктів народної архітектури. Постійний інтерес російських архітектурознавців до цієї теми та намагання вписати архітектуру України в масштабну картину розвитку російської архітектури при ближчому аналізі викликає багато запитань і суперечностей. Але, щоб їх пред'явити, критично розглянути в якості наукової проблеми і використати в ролі інструменту для пізнання істини, необхідно виконати певну систематизаційну роботу, висновки якої будуть очевидними доказами тенденційності традиційно усталеної парадигми історії архітектури.

1. *Viollet-le-Duc E.* Entretiens sur l'Architecture / E. Viollet-le-Duc. — V. 1–3. — Paris, 1864; *Fergusson J.* History of Architecture in all countries / J. Fergusson. — V. 1–5. 1897; *Choisy O.* Histoire de l'Frchitecture / O. Choisy. — V. 1, 2. — Paris, 1899; *Володихин И.* Архитектурный стиль. Ч. 1. Архитектурные стили древнего мира / И. Володихин. — СПб, 1898; *Флетчер Б., Флетчер Б.Ф.* История архитектуры, составленная по сравнительному методу / Б. Флетчер, Б. Ф.Флетчер. — Т. 1. — СПб, 1913; Т. 2. — СПБ, 1913; Т. 3. — СПб, 1914.
2. *Янковская Ю. С.* Архитектурный объект: образ и морфология : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра архитектуры : спец. 18.00.01 «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия» / Ю. С. Янковская. — М., 2006. — С. 9, 33.
3. *Сомов Г. Ю.* Проблемы теории архитектурной формы / А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов // Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии. — Москва : Стройиздат. — Часть 2. — С. 197.
4. *Романенко І. І.* Будівлі і споруди: конспект лекцій навчальної дисципліни «Будівлі і споруди» за напрямом підготовки (6.030601) «Менеджмент» спеціалізації «Менеджмент організацій міського господарства» / І. І. Романенко; Харківська нац. акад. міськ. госп-ва. — Харків : ХНАМГ, 2011. — С. 6.
5. *Сингаївська О. І.* Інформаційне забезпечення процесів управління розвитком містобудівних систем : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра техн. наук : спец. 05.23.20 «Містобудування та територіальне планування» / Сингаївська Олександра Іванівна; Київський національний університет будівництва і архітектури. — К., 2013. — С. 15.
6. *Тиц А. А.* Основы архитектурной композиции и проектирования: [под общ. ред. А. А. Тица] / А. А. Тиц, Ю. Г. Божко, Г. И. Иванова, Н. А. Киреева и др. — К. : Вища школа, 1976. — С. 66.
7. Там само. — С. 64.

К ВОПРОСУ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ АРХИТЕКТУРЫ УКРАИНЫ (КЛАСИОЛОГИЧНИЙ АСПЕКТ)

Ольга Пламеницкая

Аннотация. Статья проблематизирует новый взгляд на историю архитектуры Украины, которую можно рассматривать как специализированный дискурс развития архитектурной типологии, целью которого является углубленное изучение архитектурного наследия Украины с классификацией и

систематизацией ее типологических особенностей. Это необходимо как для работы с памятниками архитектуры и исторической средой, так и для формирования профессионального отношения к украинской архитектуре как самобытному и самодостаточному явлению.

Ключевые слова: архитектурный тип, классиология, типологический классификаций, архетип, стадиальность, здание, сооружение, хронотипология.

TO THE QUESTION OF HISTORICAL TYPOLOGY OF THE ARCHITECTURE OF UKRAINE (CLASSIFICATION ASPECT)

Olga Plamenytska

Annotation. The article problematizes new view on the history of Ukrainian architecture, which can be considered as a specialized discourse of architectural typology development. The purpose of such discourse is the advanced research of Ukrainian architectural heritage along with the classification and systematization of its typological characteristics. It is crucial both for working with architectural monuments or historical environment and for building a professional attitude to Ukrainian architecture as a distinctive and all-sufficient phenomenon.

Keywords: architectural type, classification, typological classification, archetype, stadiality, builging, structure, chronotypology.

УДК 726

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

Сакральна архітектура Києва. Сучасний етап: традиції та новації (частина 2)[1]

Анотація. В статті розглядаються напрямки формування сучасної сакральної архітектури різних релігійних конфесій наприкінці XX – початку XXI ст. у Києві.

Ключові слова: сакральна архітектура, християнські храмові будівлі (греко-католицькі, римо-католицькі, протестантські), іудейські синагоги, мусульманські мечеті та ін.

Україна є багатоконфесійною державою, зокрема в Києві, крім православних віруючих, є прибічники греко-католицької віри і римо-католицької церкви, існує

[1] Першу частину див. у зб. «Українська академія мистецтв: Науково-методичні та дослідницькі праці». — Вип. 20. — К., 2013.

низка протестантських церков, ісламу, іудаїзму та інших релігійних течій [1–7]. Мережа сакральних будівель і споруд у столиці формується на основі нового будівництва, а також відновлення та реставрації історичних об'єктів.

Вдалим прикладом застосування новітніх об'ємно-просторових вирішень, архітектурно-конструктивних систем і будівельних матеріалів є комплекс кафедрального собору Воскресіння Христового на 1500 парафіян української греко-католицької церкви[1] (далі – УГКЦ) на лівому березі Дніпра (арх. М. Левчук, О. Клименко, О. Білогуб, інж.-констр. О. Левчук, Л. Дмитрієв, 2002–2011). Собор зведено в районі Лівобережного громадського центру столиці України неподалік від виставкового комплексу.

Поруч із собором знаходиться будівля резиденції екзарха УГКЦ, до складу якої входять приміщення недільної школи, житлові кімнати для приїжджих, представницькі приміщення, а також ресторанний блок. Вона П-подібна у плані, має внутрішній дворовий простір; у бічних крилах першого поверху містяться групи навчальних приміщень, центральну частину формують приміщення громадсько-адміністративного призначення.

Храм являє собою п'ятикупольну композицію з трьома апсидами. У цокольному поверсі розташовані зал для зібрань вірян на 250 місць, трапезна-буфет, туалети і технічні приміщення. Чотири пілони дзвіниці змикаються арками над головним куполом, створюючи в плані хрест, і завершуються маківками дзвіниць, які символізують образи чотирьох євангелістів.

У центрі хреста, над круглим прорізом, височить закріплений до пілонів на підвісках центральний купол діаметром 22 м, що символізує образ Христа. В об'ємах пілонів розміщено сходи, які освітлюються. Проміжок між внутрішніми поверхнями пілонів і головним куполом заповнено дугоподібними алюмінієвими вітражами з тонованого скла золотистого кольору, які поділяють склепіння на чотири сегменти.

Унікальне конструктивне вирішення, де відсутні класичні опори купола, створює неповторне враження і сприяє формуванню виразного композиційного вирішення храму, який переконливо домінує над житловою забудовою та іншими елементами комплексу. У київських римо-католиків[2] залишилися історичні будівлі, які у радянські часи використовувалися за різним призначенням. Так, костел святого Олександра по вул. Костьольній (арх. Ф. Мехович, 1842) використовувався як планетарій, а в 90-ті роки XX ст. був від-

[1] Наприкінці XVI ст. на об'єднаному (унійному) соборі у Бересті (зараз територія Республіки Білорусь) переважна більшість православних єпископів Києво-Галицької митрополії підписали 33 статті угоди про єдність з Римо-католицькою Церквою, але за умови, що православні віруючі та духовенство зберігають українські звичаї.

[2] Католицизм (від грец. Katholikos — загальний, пізніше — вселенський) — один з основних, поряд з православ'ям і протестантизмом, напрямків у християнстві. Католицизм (західного або римо-католицького сповідування) остаточно оформився як віровчення і церковна організація після розділення церков у 1054 р.

реставрований і повернений релігійній громаді костел Святого Миколая по вул. В. Васильківській (арх. В. Городецький, С. Воловський, інж.-констр. А. Страус, скульп. Е. Сала, 1899–1909) у радянські часи використовувався як технічний об'єкт, а з 1977 р. в ньому діє Будинок органної та камерної музики, а після здобуття Україною незалежності у 1990-ті роки тут поновлено службу Божу.

На вул. Срібнопільській, біля житлового масиву Осокорки, понад озером Лебединим у спрощених формах для римо-католицької парафії у 1996 р. було зведено невеликий храм. Поряд завершується спорудження великої храмової будівлі Успіння Пресвятої Діви Марії з приміщеннями недільної школи і благодійної їдальні (арх. В. Штолько, В. Бєльчиков, Ю. Вахламова) в архітектурному образі якої застосовано елементи готики та сучасних конструктивних вирішень. Двокупольний об'єм, фасад із стрілоподібними арками вікон, розетками, вітражами – засоби, які забезпечують приналежність до конфесії. Асоціативний ряд підтримується формою центрального об'єму, яка нагадує головний убір ієрархів римсько-католицької церкви.

Являє інтерес архітектура павільйону вівтаря, який було зведено до візиту римського Понтифіка до Києва на основі використання новітніх архітектурно-конструктивних і технологічних вирішень (арх. А. Мороз, інж.-констр. О. Каразін, 2000). Він збудований у районі Святошина, на стадіоні «Чайка», із застосуванням легких металевих конструкцій, які вдало задрапіровані тканиною (білого, золотавого і блакитного кольорів) із дерев'яною обшивкою. З боків від павільйону були організовані місця для єпископів, від папської палуби до прочан вели симетричні сходи.

Сакральним ядром павільйону став хрест, виготовлений на металевому каркасі, обтягненому тканиною. Вівтар, за задумом автора, відображав пілігримство папи Івана Павла II, уособлення його місіонерських намірів, а сам павільйон – корабель (висота від землі до верхівки хреста 24 м, палуба заввишки 5,5 м, а хрест – 9 м і завширшки 5,7 м).

Розвиток релігійного життя в Україні сприяв відродженню проектування і будівництва монастирів – не тільки православних, але й греко-католицьких та римо-католицьких. Так, Монастир Святого Василія Великого у Києві УГКЦ зведено по Вознесенському узвозі (арх. Л. Скорик, 1998–2001). Монастирська церква Св. Василя Великого міститься на ділянці зі складним рельєфом, що обумовило площинне розгортання внутрішнього простору, а за допомогою застосованих ступінчастих несучих конструкцій під квадратами пірамідальних завершень куполів створюється ілюзія певної динаміки по вертикалі. Храмова будівля включає центральний сакральний простір (нава) і монастирські приміщення отців Василіан.

Об'ємно-просторове вирішення церкви Св. Василя Великого має пірамідальні купольні завершення і прибудовану дзвіницю, які нагадують традиційні обриси західноукраїнських церков. В образному вирішенні храму застосовані елементи монументального мистецтва: мозаїчні зображення святих на

фризі, бронзова скульптура Св. Василя Великого і пам'ятний хрест (скульпт. Ю. Копаниця).

Римо-католицький Монастир Ордену Братів Менших Капуцинів (парафія Пресвятої Діви Марії і Матері церкви) розміщується на бульварі Перова (арх. С. Бабушкін та інші, 1999–2001). Зараз йде розбудова комплексу обителі Ордену з парафіяльним храмом (арх. С. Бабушкін та інші) біля Воскресенського житлового масиву. Триває зведення та опорядження великої цегляної однокупольної храмової споруди з монастирськими навчальними приміщеннями. Окремо зводиться однобанна молитовна будівля. В архітектурі цього сакрального комплексу застосовані мотиви західноєвропейського середньовічного зодчества, а інтер'єри приміщень вирішені у сучасних рисах.

Маємо згадати також і активне будівництво у Києві протестантських[1] церков, яке ґрунтується на історичних коренях, котрі сягають початку XX ст.

Архітектура цих храмів відрізняється особливим пуризмом, але формується достатньо вільно, створюючи своєрідне поле взаємного тяжіння, тобто є не простором шанування, а скоріше простором спілкування [8].

Церква адвентистів сьомого дня (АСД) по вул. Лук'янівській (арх. О. Донець, 2006–2008) є головним елементом духовного комплексу, який попередньо являв собою надбудовану житлову будівлю (1912) та прибудований цегляний корпус. Згодом (2007–2008 рр.) до складу комплексу увійшла нова храмова будівля із просторим молитовним залом з верхнім заскленням і дворусними хорами. В архітектурі згадуваного комплексу використані елементи модифікованої готики.

Будівлю Лівобережного духовного центру по вул. Микитенка біля Воскресенського житлового масиву зведено на замовлення громади АСД (арх. В. Дерев'янко, 1995–2002). Будівля, увінчана шпилями, з фасадом у неоготичних формах, з великим і малим молитовними залами, є найбільшим будинком молитов АСД в Україні.

Новоапостольська церква по проспекту П. Тичини зведена у житловому масиві Березняки, на березі озера Тельбін (арх. Р. Шнауфер, С. Бабушкін, Г. Кресальний, А. Мазур, 1993–1995). Будівля храму вирізняється на тлі зеленого масиву. Чітка симетрія побудови головного фасаду, арочні вікна, рустовані пілястри, карнизи й куполи, які увінчують церкву, створюють образ за традиціями архітектури конфесії християн-баптистів.

До складу приміщень церкви входять молитовний зал на 450 парафіян, приміщення для зібрань і зустрічей, адміністративні приміщення управлінського центру, навчальні аудиторії недільної школи, квартира пресвітера та ін. Привертає увагу архітектурно-просторове вирішення молитовного залу,

[1] Протестантизм — один з трьох, поряд із католицизмом і православ'ям, головних напрямків християнства, який являє собою сукупність численних і самостійних церков, сект, пов'язаних своїм походженням із Реформацією — широким антикатолицьким рухом у XVI ст. в Європі.

який є трьохсвітлим і має форму, близьку до ромба, поділеного по діагоналі галереями із другим ярусом для парафіян. У залі передбачені приміщення для матерів із дітьми, відокремлені від основного простору залу прозорими звуконепроникними перегородками.

Головний акцент і прикраса молитовного залу – орган, виконаний південноафриканською фірмою. Для високих вузьких вікон церкви художником О. Дубовиком розроблені витончені вітражі, виготовлені у Німеччині за спеціальною технологією: в них використовується потрійне засклення, при цьому кольоровим є внутрішнє скло. Властива авторові абстрактна художня мова виявилася співзвучною із протестантським обрядом.

Гуманітарно-християнський центр «Собор Христа», розташований у забудові вул. Попудренка у Дарниці (арх. В. Підгірняк, К. Підгірняк, 1997–2003), виконано у сучасних архітектурних формах і увінчано шпилем з хрестом. Він має молитовні зали на 1000 і 300 парафіян, де проводить богослужіння громада християн віри євангельської п'ятдесятників. При центрі діють незалежний біблійний інститут, недільна школа та ін.

У 2010 р. по вул. Яблуневій, що у Софійській Борщагівці, було відкрито київський Храм. Це перший храм мормонів[1] на території колишнього СРСР та одинадцятий в Європі і найбільший європейський мормонський храм – церква Ісуса Христа. Гранітний фасад, прикрашений шпилем, увінчаний статуєю ангела Морані. Крім приміщень для проведення богослужінь, у храмі є готель на 64 місця для іноземних гостей.

Основний об'єм храму складається з трьох поверхонь, облицьованих світлим гранітом. Інтер'єри храму прикрашені вітражами із зображенням дзвонів (худ. Ю. Цирцон).

Проголошення незалежності України сприяло переглядові ставлення до духовного надбання національних меншин, які проживають на теренах нашої країни [9–10].

Наприкінці XIX ст. на замовлення іудейської громади[2] Києва почалося зведення синагог. Будівля Хоральної синагоги – релігійний і громадський центр єврейської громади Києва – була зведена на кошти відомого цукрозаводчика та мецената Л. І. Бродського і в пам'яті киян пов'язана з його іменем.

Вона міститься на розі вулиць Ш. Руставелі (колишня М. Васильківська) і Рогнідинської (арх. Г. Шлейфер, 1897–1898). У цегляній двоповерховій будівлі з цокольним поверхом, в образі якої використані елементи романської

[1] Мормони — загальнопоширена назва Церкви Ісуса Христа святих останнього дня, яка була створена у 1830 р. Джозефом Смітом, мешканцем одного з сіл американського штату Нью-Йорк.

[2] Іудаїзм — одна з небагатьох національних релігій Стародавнього світу, яка збереглася з невеликими змінами до наших днів. У загальній історії релігії іудаїзм відіграв надзвичайну роль, ставши складовою частиною християнства і ісламу — двох світових релігій. Крім того, іудаїзм є першою монотеїстичною релігією, яку було сформовано близько 4 тис. років тому.

і готичної архітектури, розмістилися водночас дві молитовні: власне Хоральна синагога і нижче, у цокольному поверсі – так звана «кравецька синагога». Інтер'єр головного молитовного залу з просторими галереями мав характерні готичні склепіння.

Будівля використовувалася за своїм призначенням близько чверті століття. У 1924 р. її було закрито і приміщення передавалося для використання різним клубним закладам. Під час війни фашисти влаштували там стайню. У повоєнний період був зроблений «косметичний» ремонт будівлі, в якій почергово містилися Театр юного глядача і обласний драматичний театр, а потім, майже 40 років – театр ляльок.

За радянських часів будівля синагоги неодноразово зазнавала реконструкції. Зокрема, у 1975–1976 рр. з боку фасаду по вул. Ш.Руставелі прибудували вестибюль. З первісних інтер'єрів збереглося лише декоративне оздоблення залу для весільних обрядів на другому поверсі.

Після відселення з будівлі Хоральної синагоги театру ляльок була проведена реконструкція-реставрація (арх. Ю. Паскевич, 1977–2000): було оновлено декоративне оздоблення молитовного залу, встановлено Аран га-Кодеш (шафу біля східної стіни синагоги – для зберігання сувоїв Тори), відновлено опорядження фасадів, вестибюля. Дах вестибюля може використовуватися для проведення свят. У цокольному поверсі відкрито мікву (ритуальну купель), у мансардному поверсі розташовані адміністративні приміщення.

Мусульманська громада в Києві сформувалася у середині XIX ст. переважно з татар-переселенців із Поволжя, котрі селилися на периферії Лук'янівки, яка зрештою отримала назву Татарка. Наприкінці XIX ст. у Києві налічувалося близько 200 тис. мусульман[1], а за законами Російської імперії духовні консисторії дозволяли будівництво мечетей у населених пунктах із такою кількістю вірних.

У першому проекті мусульманської мечеті для м. Києва (арх. О. Кобелєв, Л. Феокристов, 1908) передбачалося її розташування у садибі по вул. Гоголівській, 29. У жовтні 1913 р. київським губернатором був закладений перший камінь до фундаменту мечеті, однак Перша світова війна, яка почалася менше, ніж через рік, і подальші політичні потрясіння завадили будівництву.

Сучасна історія ісламу і мусульман в Україні починається практично лише із здобуттям нею Незалежності. В сучасних будівлях мечетей традиційні форми залишаються незмінними [10]. Так вирішено молитовно-мусульманський комплекс на вул. Лук'янівській у Києві (арх. О. Комаровський, В. Романов, О. Московчук, за участю арх. С. Бабушкіна, Рідуана, Х. Ахмада, 1998–2011). За основу образного вирішення його взято мотиви архітектури Кримського ханства. До складу приміщень входять молитовні зали мечеті на 3000 вірних, увінчані куполами, мінарет, готельні номери, магазин, адміністративні примі-

[1] Іслам (від арабск. — покірність волі Бога). Прихильників цієї віри називають мусульманами. Іслам зародився у безмежній Аравійській пустелі в VII ст.

щення, приміщення для школи – медресе, бібліотеки, приміщення для омовінь (жіночі і чоловічі), їдальня з кухнею і підсобними приміщеннями.

Вертикальний акцент комплексові надає башта-мінарет заввишки 27 м, який увінчано шатровим завершенням із півмісяцем. До лаконічного оздоблення будівель, виконаного у східній традиції, включено орнаменти з кольорової кераміки.

Індуїстський храм[1] «Нью Навадвіпа Мандір», розташований у Зоряному провулку, засновано міжнародним товариством свідомості Крішни в Україні і Молдові, створеним учнями релігійного діяча Шріли Прабхупади.

У 1992 р. було розпочато зведення цегляного храму на приватній садибі. Будівництво велося у дві черги.

Головним приміщенням об'єму першої черги спорудження став великий зал заввишки у два яруси, оточений галереями для богослужінь та святкових заходів (2000). Було встановлено вівтар для скульптур божеств. Ярусом нижче міститься прасадна (трапезна). Її інтер'єр оздоблено різьбленими по вапняку рельєфами – орнаментами, зображеннями божеств, тварин, ілюстраціями сцен із ведичної літератури (худ. Г. Навроцький, В. Бражник), а також характерним індуїстським живописом.

Під час другої черги будівництва храму зроблена прибудова до нього з північного боку чільного фасаду, який звернений до Зоряного провулку. Об'ємно-просторове вирішення храму відповідає індуїстським традиціям і базується на стародавній будівельній науці – васту-шастри. Центральну вісь чільного фасаду будівлі завершує квадратна у плані надбудова – шікхара (у проектуванні брав участь арх. В. Костюшко).

Крім розглянутих сучасних київських храмів, слід також назвати інші сакральні будівлі і споруди, що в даний час проектуються: вірменсько-апостольська церква, буддійський храм, китайська пагода тощо.

Насамкінець маємо підкреслити, що історично кожна епоха відбиває певний етап розвитку архітектури й містобудування, який, в свою чергу, має вплив на рівень культури і духовності у суспільстві. На жаль, войовничий атеїзм радянського періоду збіднив розвиток духовності в Україні та її столиці. З отриманням незалежності розвивається релігійне життя різних конфесій, зводяться нові і відкриваються закриті храми, відновлюються зруйновані сакральні будівлі та споруди.

Формування сучасних сакральних будівель і споруд ставить значні завдання перед архітекторами. Сьогодні необхідно знаходити шляхи поєднання сучасного досвіду проектування з історичними традиціями храмобудування.

[1] У III–II тис. до н.е. на берегах Інду існувала одна з найвеличніших цивілізацій Стародавнього світу. Археологічні знахідки свідчать про зв'язок релігії цієї цивілізації з індуїзмом, що дає змогу вважати його найдавнішою в світі релігією.

1. Закон Української РСР від 23 квітня 1991 р. № 987-XII «Про свободу совісті та релігійні організації» // Відомості Верховної Ради України. – 1991 – №20. Ст. 277.
2. Указ Президента України від 21 березня 2002 р. № 279 «Про невідкладні заходи щодо остаточного подолання негативних наслідків тоталітарної політики колишнього Союзу РСР стосовно релігії та відновлення порушених прав церков і релігійних організацій» // Урядовий кур'єр, 2002. – № 54 (22 березня). – С. 1.
3. *Степовик О.* Релігії світу. – К. : ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. – 113 с.
4. *Логвин Г. Н.* Киев. – К. : Изд-во «Искусство», 1982. – 336 с.
5. *Кальницький М. Б.* Храми Києва / видання друге, уточнене та доповнене / – К. : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2011. – 296 с.
6. Сучасне храмобудування: Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель: Спеціальний випуск. Зб. наук. праць / За загальн. ред. В. В. Куцевича. – К. : КиївЗНДІЕП, 2006. – 133 с.
7. *Куцевич В. В.* Культові будинки і споруди різних конфесій. Посібник з проектування / 2-ге видання, перероблене і доповнене. – К. : КиївЗНДІЕП, 2009. – 122 с.
8. *Куцевич В. В.* Проблеми сучасного храмобудування західних християнських конфесій: Етапи розвитку // Будівництво України. – 2011. – № 4. – с. 28–36.
9. *Котляр Е.* Синагоги Украины. Чувство веры и меры в архитектурной традиции и современной реконструктивной практике // Ватерпас. – 2002. – № 40. – С. 28–33.
10. *Куцевич В.В.* Особливості архітектури історичних і сучасних мусульманських мечетей // Будівництво України. – 2010. – № 6. – С. 24–30.

САКРАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА КИЕВА. СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ (ЧАСТЬ 2)

Вадим Куцевич

Аннотация. В статье рассматриваются направления формирования современной сакральной архитектуры различных религиозных конфессий в конце XX – начале XXI ст. в Киеве.

Ключевые слова: сакральная архитектура, христианские храмы (греко-католические, римско-католические, протестантские), иудейские синагоги, мусульманские мечети и др.

SAKRAL ARCHITECTURE IN KIEV. MODERN STAGES: TRADITIONS AND INNOVATIONS (PART 2)

Vadym Kutsevych

Annotation. Direction formation sakral modern architecture different religion confessions in the end of the twentieth and the beginning of the twenty–first century in Kiev are considered in article.

Key words: sakral architecture, christian temples (greek catholic, roman-catholic, protestant), jewish synagogues, muslim mosques and etc.

УДК 75.01

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

Принципи формування цілісного сприйняття і відтворення в академічному живопису тонових і колірних співвідношень

Анотація. На прикладі авторської методики викладання пленерного живопису розглянуто принципи формування у студентів творчих факультетів принципів цілісного сприйняття і відтворення в академічному живопису тонових і колірних співвідношень.

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

Постановка проблеми та її актуальність. Одним з основних завдань сучасної мистецької освіти є необхідність вироблення таких методів навчання, які сприятимуть більш ефективному розкриттю творчого потенціалу майбутніх художників, розвитку їхніх індивідуальних рис. Дана проблема завжди була важливою в практиці художнього виховання і сьогодні, як і раніше, перебуває в полі зору художників-педагогів.

Формування культури сприйняття кольору і цілісного художнього бачення, подолання константних колірних стереотипів підвищують ефективність професійної підготовки студентів. Освоєння виразної мови образотворчого мистецтва (колір, тон, пляма, лінія, ритм та ін.) є пріоритетним завданням професійної освіти майбутніх художників-педагогів.

Актуальність проблеми обумовлена сучасними освітніми вимогами до якісної підготовки фахівця з образотворчого мистецтва. Художник-педагог покликаний формувати й розвивати творчі здібності студентів, образотворчі навички, художньо-образне мислення, почуття кольору, композиційну культуру, вміння долучатися до спадщини вітчизняного й світового мистецтва. Проблему створює відсутність чіткої систематизації теоретичного матеріалу з кольорознавства і колористики, технології живописних матеріалів; недостатній взаємозв'язок знань з цих питань з практичним розділом курсу живопису. Тому виникла необхідність у дослідженні проблеми цілісного сприйняття у живопису колірних і тонових співвідношень на сучасному науковому рівні та розробці ефективної методики навчання академічному живопису на початковому етапі.

Огляд публікацій. Художня педагогіка стикається з необхідністю розвитку цілого комплексу понять, навичок і прийомів академічного живопису, з одного

боку, і коректуванням вже наявних, не завжди правильних уявлень про цілісність у живопису — з іншого. Важливим для вирішення означеної проблеми є вивчення фундаментальних праць у галузі колористики, кольорознавства, теорії живопису, психології, педагогіки та теорії художньої освіти. Вагомий внесок у дослідження природи кольору й особливостей сприйняття кольору людським зором (на основі психології та психофізіології зору), у розробку систем класифікації кольору внесли: Р. Адамі, Р. Арнхейм, Г. Гельмгольц, І. Гете, І. Іттен, А. Менселл, І. Мюллер, І. Ньютон, В. Оствальд, Б. Теплов, Т. Юнг та інші.

Питання психології сприйняття кольору в образотворчому мистецтві вивчали російські та зарубіжні вчені-психологи: М. М. Волков, Л. О. Виготський, В. П. Зінченко, Є. І. Ігнатьєв, В. С. Кузін, Дж. Максвелл, А. Н. Леонтьєв, Я. М. Пономарьов, С. Н. Рубінштейн, П. М. Якобсон, фізіологи: І. П. Павлов та І. М. Сєченов.

Мета роботи — ефективне формування у студентів цілісного сприйняття і передачі тонових і колірних співвідношень в академічному живописі.

Виклад основного матеріалу. Проблема пленеру безпосередньо пов'язана з пейзажним простором, що виступає як тло у зображенні людини чи як самостійний жанр. Починаючи з другої половини XIX ст., пейзаж (насамперед пленерний) стає одним з провідних жанрів живопису. До вивчення проблеми зображення простору (зокрема, світлоповітряного середовища) зверталися чимало вчених: О. М. Бенуа, Дж. Ревалд, О. О. Федоров-Давидов, Д. В. Сараб'янов, О. Б. Муріна, В. А. Афанасьєв, О. К. Федорук, В. М. Стасевич, О. А. Лясковська, Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя, М. М. Алленов, О. В. Шило, Л. Л. Савицька, Т. В. Павлова та інші. Проблему взаємовідносин людини та природи в мистецтві вивчали М. О. Бердяєв, М. М. Тарабукін, О. Г. Габричевський, Я. О. Тугендхольд.

Пленерний живопис — це зображення на площині за допомогою лінійної та повітряної перспективи навколишнього світу, зануреного в атмосферу. Пленерний живопис враховує рівень освітленості землі і піднебесся, кут падіння світлових променів і забарвленість атмосфери, крізь яку вони проникають.

Пленерний живопис — це живопис тоном, тобто відтінками кольорів, що перебувають під впливом різної сили світла. Розбіжність між найсвітлішою і найтемнішою плямою у природі, настільки більша, ніж та ж розбіжність у використовуваних живописом пігментах, що відповідність натурі може полягати лише у відносній точності пропорційних їй тональних співвідношень у межах своєї вузької шкали.

Однією із ключових теоретичних проблем під час проведення літньої практики на пленері є питання предметного зображення. Відомо, що сила емоційного впливу та естетичної виразності творів пейзажного живопису залежить від глибини і правдивості їхнього змісту й довершеності виражальних засобів.

Художній образ у реалістичному живописі не створюється абстрактними формами, лініями і фарбами. Твором живопису не може стати просте поєднання кольорів, а емоційний вплив картини не може визначатися лише впливом самого кольору. Виразність кольору у реалістичному живописі має іншу

основу: секрет його впливу міститься, перш за все, у безпосередньому чуттєвому переживанні життєво правдивих образів, створених художником. При цьому емоційний вплив власне живописних засобів виявляється через гармонію кольорів реальних предметів, шляхом відтворення художником правдивого колористичного стану освітлення.

Людина пізнає і оцінює світ головним чином через форми, що бачить. Крім того, зовнішня схожість зображення дає найбільш цілісну та повну характеристику об'єкта, надійний орієнтир у визначенні його властивостей, призначення, життєвої функції. Все це й дозволяє предметності і колірній достовірності відігравати роль асоціативної мови мистецтва, яка доносить до глядача думки й почуття художника. На початковому етапі навчання педагогові доводиться мати справу з подоланням вже наявного у студентів константного сприйняття кольору, яке істотно відрізняється від професійного, зумовленого цілями живописного зображення (проблема подолання так званого «предметного кольору») й акцентуванням професійних орієнтирів, спрямованих на створення творів образотворчого мистецтва, а також художньо-професійне та естетичне виховання молодого покоління.

Основоположними для формування живописної майстерності є реалістичний метод зображення й робота з натури у нерозривному зв'язку з вивченням теоретичних основ у сфері закономірностей сприйняття натури і передачі на площині зображуваних явищ.

Якщо дотримуватись вимог взаємозв'язку теорії й практики навчання живопису, то провідним поняттям має бути термін «обумовлений колір», який визначає предметний колір, змінений під впливом освітлення, оточення та простору.

Цілісне сприйняття дійсності — основний принцип образотворчого мистецтва, що дозволяє бачити об'єкт зображення і саме зображення синкретично, водночас, у єдності і взаємозумовленості розмаїття пластичних форм, властивостей, рис, ознак і особливостей. Таким чином, одним з найважливіших завдань навчання живопису є формування цілісного сприйняття колірних і тонових співвідношень. Цілісне сприйняття, що містить у собі постійне порівняння, зіставлення, розуміння властивостей, рис зображуваних предметів і явищ дійсності сприяють формуванню художнього образу світу. Недостатній і несистематичний розвиток цілісного сприймання призводить до помилок у сприйнятті і відтворенні натури.

Проблема формування цілісного сприйняття колірних співвідношень на заняттях живописом ще не вирішена. На нашу думку, мало уваги приділялося уточненню понятійного апарату дисципліни «Живопис», що призвело до того, що студенти приділяють увагу не аналізові постановки та виявленню живописних форм, а пишуть «з натури», копіюючи колір.

Так, відомий вчений А. С. Зайцев у роботі «Наука про колір і живопис» зазначає, що «Пропорційне зменшення колірних і тональних співвідношень ніяк не може бути зведене в основний закон реалістичної образотворчої грамоти: оскільки найсвітліша і найтемніша фарба не можуть зрівнятися за своєю

яскравістю з сонцем, з глибиною природного чорного кольору; художник, природно, користується діапазоном тонів, який дає йому біла і чорна фарби. Він також зазначає, що тонові і колірні співвідношення не є пропорційними, тобто «зменшеною подобою натури» [1, 23]. Подібно до інших елементів формального ладу твору, колірні і тонові співвідношення визначаються вимогами виразності художньої форми [1, 25].

Дослідження викладання фахових дисциплін зі спеціальності «Образотворче мистецтво» у багатьох мистецьких ВНЗ, а також змістовний аналіз переглянутих живописних студентських робіт, дають підстави твердити, що студенти вбачають мету занять живописом в отриманні технічних навичок. Однак викладачі не завжди мають повне уявлення про методичні умови формування цілісного сприйняття колірних співвідношень. Все це призводить до того, що студенти не знають, як і якими засобами створюється цілісний етюд, картина, йдуть малоефективним методом проб і помилок. Звідси й випливають спроби копіювати колір натури. Наслідком подібного підходу є відсутність гармонії й одноманітність створених етюдів та картин.

Таким чином, сформована наявна ситуація не сприяє повноцінній та ефективній підготовці художника-педагога, а, отже, організація освітнього процесу навчання живопису повинна ґрунтуватися на посиленні спрямування педагогічного процесу з формування цілісного сприйняття і відтворення колірних і тонових співвідношень на початковому етапі навчання живопису.

Протиріччя, що виникають між цілями й завданнями в процесі підготовки художників-педагогів на творчих факультетах ВНЗ, і реальним характером процесу формування цілісного сприйняття колірних співвідношень у студентів на практичних заняттях живописом «з натури», вимагає створення цілісної методики навчання.

Історія образотворчого мистецтва свідчить про те, що живопис постав з повсякчасної живої цікавості людини до реального світу. Звертаючись до навколишнього середовища як джерела творчості, художники створювали водночас і специфічну мову його відображення у мистецтві. Кожна наступна доба збагачувала її новими відкриттями, даючи можливість митцеві якнайповніше розкрити і донести до глядача зміст його творів. Так поступово були відкриті правила перспективного і тонового зображення, закони колірних співвідношень, колориту тощо. Отже, реалістична зображувальність — це не стильова особливість одного з напрямів в історії живопису, а вироблений упродовж століть метод художнього пізнання й відображення у мистецтві явищ реального світу. Такий метод не може відійти у минуле як застарілий.

Однак, було б помилкою стверджувати, що предметність і зорова достовірність реалістичного живопису полягає у відтворенні форм предметів та їхніх кольорових властивостей з імітаційною скрупульозною точністю. Кожен предмет має зовнішні ознаки й властивості. Наша свідомість побудована так, що більше запам'ятовуються найхарактерніші ознаки предмета. Таким чином відбувається сприйняття не лише форми, але й кольору та світла. Світлотінь і колір предмета

при зміні освітлення виглядають інакше, але в кожному випадку це закономірно. Внаслідок багатократного сприйняття цієї закономірності усталюються уявлення про тоновий і колористичний вигляд предметів і явищ природи. Тому, даючи вірне уявлення про зображуване, художник передає найбільш істотне і характерне, а саме — пропорційні до натури кольорові співвідношення і колористичний стан. Достатньо передати, наприклад, вірні тонові і колірні співвідношення крупних планів пейзажу, уникаючи деталей, і глядач сприйме і стан природи, і її матеріальність, і освітлення. Колористична побудова зображення, таким чином, являє собою перекладені мовою живопису характерні й узагальнені закономірності кольорових явищ навколишньої дійсності [3].

Відмінність між реалістичним художнім образом і натуралістичним зображенням полягає не в ступені ілюзорності останнього, а в способі мислення художника. Натуралістичне мистецтво має лише одну мету: передати буквальну схожість із зображуваним предметом, тобто обмежитися пасивним та інертним ставленням до життя. У реалістичному мистецтві схожість і життєва достовірність є лише засобами створення художнього образу. Дієвість цих засобів перебуває у прямій залежності від того, наскільки твір мистецтва містить глибоке образне узагальнення зображеної дійсності. Тому принцип зображувальної дійсності хоч і не є єдиним критерієм виміру переваг реалістичного зображення, але залишається необхідним. Художник не може відкинути його, не втративши естетичної значущості свого твору. Зорова достовірність — форма вираження естетичної сутності предмета, засіб обміну думками, почуттями, ідеями між художником та глядачем.

В оволодінні мистецтвом живопису головне — практична робота. Під час занять студенти отримують основи знань та вмінь, що спрямовують їхню самостійну роботу. Навчаючись під керівництвом викладачів, студент повинен засвоїти й запам'ятати послідовність вирішення завдань для досягнення поставлених цілей. Лише усвідомлене опанування матеріалу може дати позитивний результат. Практика засвідчує, що методично виконане завдання засвоюється простіше і швидше, а тому у самостійній роботі важливо дотримуватись усіх методичних вказівок.

Теоретичні напрацювання в галузі викладання живопису, педагогічний досвід минулого доводять, що усвідомлення об'єктивних властивостей предметів спостереження ніяк не зменшує важливості творчого ставлення митця до зображуваної натури. Не виникає жодних сумнівів щодо значення індивідуальної естетичної оцінки натури. Водночас при розробці викладання (на противагу формалістичному методові живопису, що ґрунтується на суб'єктивістській позиції) потрібно виходити з того, що образне відображення дійсності в реалістичному живопису не лише не виключає, а й передбачає розкриття закономірностей предметів і явищ природи [4].

Навчальний процес має бути побудований на дійсно науковій основі: формування практичних навичок має відбуватися в тісному зв'язку з процесом засвоєння теоретичних знань у сфері закономірностей сприйняття натури і

передачі на площині предметів і явищ природи. Форми та методи викладання живопису мають випливати з об'єктивних законів зорового сприйняття предметів природи, з логіки такого сприйняття, котре не вступає у протиріччя з сутністю реалістичного живопису. Методи передачі натури засобами живопису мають допомагати формуванню і збагаченню образного колористичного сприйняття навколишньої дійсності.

Отримуючи знання, вміння та практичні навички для цілеспрямованого використання властивостей і можливостей кольору у колористичному вирішенні етюду, художник-початківець спроможний не тільки зобразити колір, а й перетворити його на засіб психологічної характеристики предметів та явищ природи. Без професійної підготовки у живопису з натури, без практичного оволодіння культурою кольору і тону, образне уявлення, безперечно, вступить у конфлікт з реальною можливістю вираження цього уявлення засобами живопису у визначеному матеріалі [3]. Здатність до сприйняття кольору і тону у зв'язку з колористичними завданнями у живопису необхідно формувати й розвивати, широко використовуючи різноманітні методи.

Вивчення особливостей роботи на пленері у зв'язку з питаннями освітлення у природі і чутливістю ока до цього явища, а, відповідно, і питаннями сприйняття тонових і колірних співвідношень у натурі, що спостерігається і в етюді, необхідне як для теоретичних висновків, так і для практичного засвоєння студентами низки закономірностей пленерного живопису.

Мистецтво відображає реальне життя у своєрідній формі художніх образів. Кожне явище життя, кожен побачений предмет художник не переносить механічно у створюваний твір, а спочатку опрацьовує його у своїй уяві, переживаннях, збагачених власною творчою фантазією і професійним досвідом, яке потім постає перед глядачем в образній формі.

Чим вища майстерність художника, чим багатший його життєвий досвід, чим глибші його відчуття, тим сильніший вплив створених ним художніх образів на глядача. Сила впливу природи на людину, глибоке переживання і думки, які вона викликає створили той жанр в образотворчому мистецтві, який ми називаємо пейзажем, який здатен зміцнити дух людини, зробити його внутрішньо багатшим. І доки люди любитимуть життя, природу, світло, повітря, барви, до того часу художники прагнутимуть правдивого зображення пейзажу.

Доречним буде порівняння правомірно-правдивого зображення фарбами з музичною мелодією, де кожен звук окремо нічого не виражає, але в гармонії з іншими справляє сильне враження. І не важливо, зіграна мелодія у більш низькому регістрі чи у більш високому, вона так і залишиться все тією ж мелодією. Те ж саме стосується й роботи фарбами. Припустимо обрати ту чи іншу колірну гаму, більш або менш світлу й насичену, водночас зберігаючи взаємозв'язок різних видимих предметів за силою кольору, інакше живопис не викликатиме цілісного, гармонічного сприйняття.

Невіддільним компонентом навчання є система завдань на відтворення тонових і колірних співвідношень, які поступово ускладнюються. Така система

включає аналіз творів художників-живописців, виконання короткотермінових етюдів-вправ, тривалих навчальних постановок, переважно з використанням обмеженої кольорової палітри, а також самостійну творчу роботу.

Методика розвитку цілісного сприйняття і відтворення колірних і тонових співвідношень включає: аналіз творів відомих художників-живописців, практичну діяльність над виконанням навчально-творчих завдань на основі теоретичних знань, стимулювання творчої діяльності студентів. Основна мета аналізу творів полягає в розвитку та вдосконаленні глибокого, більш активного і повного творчого сприйняття художнього твору. Аналіз творів сприяє розумінню єдності розмаїття компонентів виразних засобів художньо-образної мови, зокрема складності питання феномена кольору в історичному аспекті, розвитку варіативності та креативності мислення, як необхідного компонента подальшого творчого пошуку.

Живопис як мистецтво, самоцінний і непідвладний законам зовнішнього світу, тому існує у вузьких і жорстких рамках. Обумовлений колір визначає предметний колір, змінений під впливом умов освітлення, оточення, простору. Єдність сприйняття і цілісне відтворення взаємообумовленого розмаїття форм, властивостей навколишньої дійсності можливе з визначенням та використанням найбільшої виразності елементів формального ладу творів, основу яких складають, безумовно, композиційна структура та колірні і тонові співвідношення. Існуючі та сприйняті художником колірні співвідношення є стимулом, який спонукає художника писати, оцінювати зображуване і передбачити результати та мету своєї діяльності, подумки створюючи образ натури, який потім буде втілений на полотні. Варто сказати, що активне прагнення пізнати закономірності зміни кольору предмета у світловому середовищі, оволодіння основами живописної грамоти можливе тільки завдяки методу реалістичного мистецтва, який базується на способі активного пізнання кольору, колірних співвідношень і гармоній та на зображенні об'єктивної реальності через колір, що виражає ідейний зміст твору.

Аналіз проблеми розвитку та вивчення феномена кольору, а також формування цілісного сприйняття дали можливість визначити основні елементи, які відображають зміст робочого поняття «цілісне сприйняття художника-живописця». Так, цілісне у сприйнятті художника-живописця — це процес активного осягнення, інтерпретації досвіду реального життя, оснований на інтелектуально-чуттєвих аспектах творчої діяльності з подальшим втіленням образу у творі на рівні єдності його форми, змісту, а також колірної оцінки.

Колір — це стратегія, яка визначає загальний хід роботи над твором та включає вибір матеріалу, кольорової палітри, використання композиційних і живописних прийомів, що найповніше відповідають розкриттю задуму. Так, умовно можемо виділити два визначення цієї категорії: колір-пізнання (пасивний та активний) і колір-вираження (суб'єктивний та об'єктивний). Найхарактерніший підхід у визначенні кольору як пасивного пізнання, властивий представникам натуралізму XIX — початку XX ст., які прагнуть до об'єктивно-без-

пристрасного, зовнішнього відтворення реальності, без її ідейного осмислення і художнього узагальнення, що виявляється в пасивному копіюванні дійсності.

Натомість при активному пізнанні і зображенні об'єктивної реальності колір впливає на ідейний зміст знань про об'єкт і втілюється в художньому образі. Подібне використання кольору характерне для художників реалістичного напрямку в мистецтві, які прагнули дати якнайповніше, правдиве відображення дійсності.

Колір, що несе у собі символічний зміст алогічності буття, суть якого у відображенні якихось таємничих, незрозумілих, недосяжних сил, що правлять світом — це колір-вираження об'єктивного вираження дійсності (характерний для іконопису, особливо виражений у роботах символістів XIX — початку XX ст.).

Колір-вираження суб'єктивного відображення дійсності використовує емоційність барв, узгоджену з вільним сприйняттям світу, прагненням до загостреного самовираження (наприклад, картини абстракціоністів та експресіоністів).

Реалістичний метод зображення (активне кольоропізнання) тісно пов'язаний з вивченням теоретичних основ і є підгрунтям формування цілісного сприйняття й відтворення колірних та тонових співвідношень на початковому етапі навчання живопису. Людина ніколи не сприймає чистого кольору предметів, вони постійно перебувають під впливом колірних рефлексів і світлових випромінювань, що породжують відблиски; до сприйняття кольору людиною завжди долучається сформоване на життєвому досвіді «знання» того кольору, що властивий даному предметові.

Тому пленерний живопис вимагає від художника, щоб колір предмета відчувався як підоснова обраного ним тону, тобто сила рефлексів не має бути настільки перебільшеною, щоб зовсім змінити локальний колір. (Зустрічаються випадки, коли предмети сприймають рефлекси з такою легкістю, що вони можуть глибоко спотворити властивий цим предметам локальний колір, але це трапляється досить рідко).

Пленерний живопис зображує стан природи в певний момент, даючи найбільш точне і багате відображення матеріальності навколишнього світу, завдяки колориту, сповненому динаміки, породженої грою світла й повітря. Гармонії, світлотіньова і колірна, зазвичай перебувають у протиріччі, адже вплив кольору на сприйняття людини ніби перебиває плин світлотіньових переходів. Око художника має уникати цього, зберігаючи єдність світлотіньового і колірного потоку. З іншого боку різкий світловий контраст заважає плину колірної гармонії.

Загальна гармонія колориту залежить від закону додаткових кольорів (або закону контрасту), внаслідок особливостей сприйняття людиною кольорів спектра. Ця залежність спостерігається у різних живописних творах.

У пленерному живопису, крім цього, враховується гармонія, що виникає внаслідок впливу атмосфери на сприйняття колірної картини світу. Тому пленерний живопис дотримується закону повітряної перспективи, що залежить від зміни щільності повітряних шарів, їхньої вологості, а також закону рефлексів, у першу чергу, відображення неба на поверхні землі, взаємного впливу всіх кольорових поверхонь.

Крім цього, основою для формування цілісного сприйняття є світосприйняття художника-початківця, яке стимулює уяву і в основі якої лежить вирішення проблеми формування цілісного сприйняття колірних і тонових співвідношень, серед яких є психоемоційний вплив кольору, поєднання репродуктивного та творчого методів навчання, спільна оцінка студентами і викладачем рівня сформованості художнього бачення кольору тощо.

Висновки. На підставі проведеного теоретичного аналізу принципів формування цілісного сприйняття можемо стверджувати, що пропонована методична система ефективно впливає на процес формування цілісного сприйняття кольору і відтворення тонових і колірних співвідношень, і, на відміну від традиційної методики, орієнтована на розвиток творчих і образотворчих здібностей студентів. Виконання студентами академічних завдань з живопису підтвердило, що використання розробленої методики на практичних заняттях забезпечує значне підвищення рівня підготовки майбутніх художників.

1. *Зайцев А.* Наука о цвете и живопись / А.Зайцев. — М. : Искусство, 1986. — С. 52.
2. *Виннер А. В.* Материалы масляной живописи / А. В. Виннер; под общ. ред. И. Э. Грабаря. — М. : Сварог и К, 2000. — 480 с.
3. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи / Волков Н. Н. — М. : Искусство, 1984. — 320 с.
4. *Маслов Н. Я.* Пленэр [Текст]: практика по изобразительному искусству: учеб. пособие для худож.-граф. факультетов пед. ин-тов / Н. Я. Маслов. — М. : Просвещение, 1984. — 112 с.
5. *Серрано Фрэнк*. Пленэр. Масляная живопись [Текст]: простые приемы для создания выразительных пейзажей : [учеб. пособие] / Ф. Серрано ; пер. с англ. А. А. Давыдовой. — М. : АСТ : Астрель, 2006. — 64 с.

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕЛОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ТОНОВЫХ И ЦВЕТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ

Андрей Яланский

Аннотация. На примере авторской методики преподавания пленэрной живописи рассмотрены принципы формирования целостного восприятия и воспроизведения в академической живописи тоновых и цветовых отношений.

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

PRINCIPLES OF FORMATION OF HOLISTIC THE TONE OF COLOR PERCEPTION AND REPRODUCTION IN THE ACADEMIC PAINTING

Andriy Yalansky

Annotation. Through the example of the author's methods of the plain-air painting teaching are considered principles of holistic the tone of color perception and reproduction in academic painting.

Keywords: academic painting, color, composition, plain air, tone.

УДК 75.052

Віктор Сухенко
професор кафедри рисунка НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України,

Людмила Вовчок
художник-реставратор

Про роль рисунка в реконструкції стінопису

Анотація. У статті акцентується увага на важливості професійної підготовки художників-реставраторів з академічного рисунка, тому що настінний живопис значних храмових споруд, зокрема кінця XIX — початку XX століть, який їм доводиться реконструювати, потребує належного рівня виконання, бо його створювали майстри, що мали високий вишкіл з академічної школи рисунка.

Ключові слова: храмовий розпис, втрати живопису, сюжетна композиція, академічний рисунок, фрагмент, прорисований картон, реконструкція стінопису.

Пам'ятки живопису, скульптури, архітектури та інших видів мистецтва є своєрідним естетичним фондом духовного вдосконалення людства. У кожному з них сфокусований певний творчий імпульс, який передається нам, облагороджуючи нашу душу і розкриваючи її назустріч чудовому світу прекрасного.

Пам'ятки мистецтва минулих епох дуже рідко доходять до нас у своєму первісному вигляді. Повільно й невблаганно накладає на них свій відбиток час, несподівано й різко їх змінюють смаки людей, мода. Численні втрати спричиняють також війни та стихійні лиха.

Порятунком і відновленням первісного вигляду пам'ятки мистецтва займається **реставрація** (лат. restauratio — відновлення). Цей термін означає проведення всіх видів робіт, спрямованих на збереження творів образотворчого мистецтва і можливе виявлення їхнього первісного вигляду повністю або фрагментарно. Він передбачає роботи з **консервації** (збереження) і **реконструкції** (лат. reconstruction — відтворення) [9, с. 155].

У дослідженнях, присвячених історії розвитку реставрації в Європі, різні автори, такі, як відомий французький архітектор Е. Віоле ле Дюк, польський філософ Р. Інгарден, знаний мистецтвознавець, історик мистецтва А. Ріглі намагалися знайти відправну точку виникнення цього поняття [5, с. 35]. Найбільш загальною можна вважати думку про те, що поняття збереження пам'яток, їхнього захисту та консервації започатковане з італійського Відродження. Будуючи своє припущення на тому, що епоха Ренесансу поклала кінець знищенню пам'яток античності та пробудила інтерес до збирання рідкісних творів, багато західноєвропейських авторів намагаються представити гуманістичні

ідеї Відродження як відправну точку у розвитку реставрації. Ця концепція, запропонована А. Ріглі, багато в чому спростовується всією європейською історією мистецтва нового часу. Не заперечуючи важливість гуманістичних завоювань Ренесансу та їхню роль в збереженні пам'яток, можна навести чимало прикладів, коли в XVI, XVII і навіть XVIII століттях у різних куточках Європи ще не сформувалося сприйняття творів мистецтва як духовних і матеріальних цінностей, що відображають певну епоху. Згадаймо і переробку скульпторами XVI століття античних статуй в християнських святих, і хвилю іконоборства, що прокотилася Європою у той час, і знівечення неосвіченими відновлювачами фресок Сікстинської капели. Причому державна і церковна влада в цей час часто санкціонувала знищення творів мистецтва. IV Міланський собор наказував єпископам оновлювати божественні зображення, а ті, які занадто ушкоджені, спалювати і попіл зберігати під підлогою церкви. Подібні укази були поширені в Європі. Зауважимо, що до XVIII століття тут ще не сформувалося справді гуманістичного ставлення до пам'яток мистецтва і культури [1, с. 12].

З давніх часів справа «полагодження» творів мистецтва перебувала у руках художників. У разі псування картини, фрески або статуї залучалися живописці й скульптори. До XVIII століття в Європі не існувало ще поняття «реставрація», пов'язаного зі збереженням пам'ятки як історико-художнього документа. Це був період художнього «почінительства», а точніше — пристосування старовинного твору до сучасної епохи. Лише на початку XVIII століття в Європі починає формуватися нове ставлення до реставрації як до системи операцій по збереженню творів мистецтва. Таким чином, гуманістичні ідеї Відродження лише сукупно із просвітницькими поглядами XVIII століття змогли пробудити сприйняття творів мистецтва як історико-художніх документів певної епохи [1, с. 13].

Для необізнаної людини реставрація може здаватися лише вузькою, суто прикладною галуззю «полагодження» творів мистецтва, що втратили первісну красу. Саме це значення і вкладалося, ймовірно, у сам термін на зорі зародження даної професії. Але з часом, у міру розвитку, не втративши свого первісного призначення, реставрація перетворилася на складний комплекс наукових і художніх дисциплін.

Власне наукою, що включає в себе теоретичну, техніко-технологічну та художньо-практичну частини, реставрація стала тільки в середині XX століття. Увесь інший шлях розвитку був періодом кількісного накопичення теоретичних і практичних знань, які стали згодом фундаментом для переходу на новий рівень — рівень наукової реставрації.

Сучасна реставрація є своєрідною наукою, яка вивчає й розробляє методику збереження пам'яток культури, і при цьому залишається цариною художньої майстерності, що нерозривно пов'язана з творчим процесом. Тому художнє відчуття, відчуття кольору, розуміння основних живописних законів залишаються найбільш важливими для сучасного реставратора. Не менш важливим має бути і вишкіл з рисунка академічної школи.

Подібна точка зору, як це не дивно, не завжди зустрічає повсюдну підтримку. Досі поряд з випускниками реставраційних відділень художніх вишів України існує досить велика група реставраторів, які не мають спеціальної художньої освіти. У більшості своїй це люди, достатньо підготовлені в галузі мистецтва і часто художньо обдаровані, але недостатність професійного художнього навчання обмежує сферу їх діяльності. Такий реставратор, володіючи реставраційними навичками, знаючи теорію і практику реставраційної справи, маючи достатній художній смак і досвід, здатний здійснювати всі операції з консервації і навіть розкриття живопису, причому якість виконуваної ним роботи дуже висока. Але коли виникає питання про відтворення або реконструкцію живопису, то виявляється недостатність фахової підготовки.

Реконструкція стінопису можлива лише за наявності високого професіоналізму художника-реставратора. Вона передбачає відновлення за збереженими частинами або відтворення за документами й аналогами втраченого фрагмента або всього твору мистецтва в цілому [7, с. 155].

На даний час надзвичайно актуальним є питання реконструкції втраченого живопису в діючих культових спорудах. Під відтворенням втрат розуміють відтворення в рисункові і кольорі відсутніх частин живопису — як станкового, так і монументального (настінного). Втрата в настінному живописові, яку необхідно точно відтворити, є не тільки втрата окремої частини композиції — перш за все, вона порушує загальну гармонію ансамблю певного приміщення.

Цілісний образ може повернути тільки реставрація. Для збереження цілісного естетичного сприйняття інтер'єру храму необхідний сучасний підхід до реставрації розпису — науково обгрунтоване вивчення, збереження і відтворення втрат живопису.

Доповнення великих втрат живопису можливе тільки у разі безумовного встановлення ідентичності авторського рисунка, живопису й композиції — довільне осмислення й поновлення тут неприпустимі [6, с. 17].

Однією з важливих умов цілісного сприйняття аутентичного розпису є обов'язкове дотримання колориту та характерних особливостей авторського живопису. Для вивчення техніки й технології стінопису необхідні дані мікрохімічних, стратиграфічних досліджень та натурних обстежень. Після аналізу цих даних художник-реставратор має повне уявлення про склад ґрунту, колір імпріматури, переважаючий склад застосованих фарб, про техніку й технологію виконання розпису. Лише на базі наукових даних і знань особливостей технологій, характерних для певного періоду, та за умови майстерного володіння академічним рисунком і копіюванням авторського стінопису реставратор може відтворити втрачені фрагменти розпису в стилі й техніці автора.

Досвід практичної реставрації храмового настінного живопису кінця XIX — початку XX століття засвідчив наявність проблеми професійного володіння рисунком на рівні авторського стінопису пам'ятки, адже відтворенню підлягають роботи художників, які свого часу отримали глибокі систематичні знання з академічної освіти. Особливо відповідальним є реконструкція сюжетних

композицій з постатями в складних ракурсах, де професійне знання анатомії, пропорцій і відчуття пластики для художника-реставратора конче необхідні.

Вищезгадані проблеми довелось вирішувати під час відтворення втрачених настінних розписів у церкві початку XX століття Сампсона Страноприємця в Полтаві. За бібліографічними, розписи стін Сампсонівської церкви виконані в 1909 р. художником А. Я. Соколом, студентом Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Взірцем розписів для більшості композицій слугував настінний живопис Володимирського собору м. Києва, автором якого був відомий художник В. М. Васнєцов.

Масштабність робіт у Володимирському соборі упродовж майже десяти років, пошуки шляхів розвитку монументального живопису привернули велику увагу суспільства. Віктора Васнєцова називали реформатором: розпис собору мав великий вплив на релігійний живопис того часу. В Україні з'явилося багато послідовників художника, які наслідували його досвід у храмовому живопису [5, с. 23]. У багатьох церквах цілі композиції були списані з Володимирського собору. Таким чином була розписана і Сампсонівська церква в Полтаві, розташована поблизу поля Полтавської битви. Виконавці стінопису Сампсонівської церкви продемонстрували прекрасний академічний рівень, високий професіоналізм: у вірній і виразній пластиці, знанні анатомії, пропорцій людського тіла й законів перспективи при зображенні складних ракурсів, віртуозність пензля в моделюванні форми, відчуття гармонії колірних співвідношень. Оголені частини постатей написані в кращих академічних традиціях. За зовнішньою легкістю відчуваються довгі роки напруженої праці художника у засвоєнні ремесла та шліфування майстерності. Одухотворені образи персонажів передають прекрасні якості душі й духу [5, с. 24].

Роки запустіння та використання церкви під склад, безвідповідальне ставлення до пам'ятки призвело до руйнування й затікання даху, що спричинило втрату великої площі штукатурки з розписом. Деякі композиції і орнаментальні розписи були втрачені до 35% (іл.1, 2). Втручання реставраторів та їхня копітка праця дали можливість познайомитись з повним авторським задумом. Більша частина робіт виконана художниками-реставраторами КНДПВМП (Колективне науково-дослідне проектно-виробниче мале підприємство) «Оберіг» у 1994–1999 рр. Упродовж шести років відреставровано центральний об'єм нави, підпружні арки, підбанний простір з парусами.

Відтворенню втраченого олійного живопису передували відповідальні й трудомісткі процеси: укріплення відшарованої штукатурки, тріщин, закріплення фарбового шару на деструктивній штукатурці, видалення кіптяви і щільного забруднення, під яким виявився соковитий колір авторського живопису. Після тонувань дрібних втрат з'явилась цільність сприйняття, і лише тоді можна було приступити до відтворення втрачених частин розпису.

У разі великих втрат перед безпосередньою роботою над відтворенням виготовлялися ретельно прорисовані картони фрагментів сюжетних композицій. Цьому передували пошуки та збір архівних фотодокументів і аналогів, зніма-

лися кальки з частин існуючих композицій, що безпосередньо прилягали до втрат [3, с. 223].

За знайденими ілюстраціями спочатку виконувався ескіз, який затверджувався реставраційною радою. Потім, відповідно до затвердженого ескізу, в натуральну величину виготовлявся картон. Виготовлення картону необхідне для визначення масштабного співвідношення фігур і планів, уточнення композиційної побудови та перспективи в цілому та в деталях. Саме в картоні визначається остаточний варіант композиційного вирішення втраченого стінопису, вирішуються проблеми рисунка. Ось чому дуже важливо мати чітко, якнайретельніше виготовлений картон — під час роботи безпосередньо над розписом він має виконувати роль, так би мовити, контролюючого чинника [5, с. 225].

Важливою частиною роботи над картоном є побудова. Це — здатність оперувати великими формами та їхніми співвідношеннями, уміння на основі знання пластичної анатомії правильно «поставити», «посадити», «покласти» постать людини з урахуванням перспективних скорочень і ракурсів. Зазвичай для картону великого розміру використовують перепалений вугіль, дрібні деталі прорисовують графітним олівцем. Така послідовність виконання застосовувалась для відтворення втрат живопису у композиціях, розташованих на





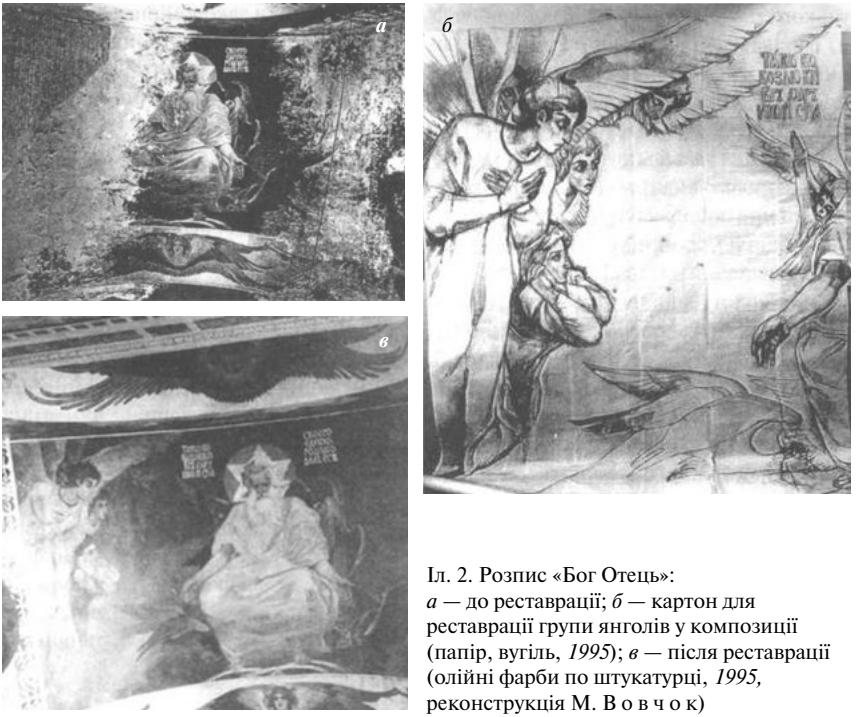


Іл. 1. Права частина композиції розпису «Покладання до гробу»: *а* — до реставрації; *б* — картон для реставрації (папір, вугіль, *1995*); *в* — після реставрації (олійні фарби по штукатурці, *1995,* реставрація В. С у х е н к а)

склепінні та підпружних арках нави — «Бог Отець», «Розп'яття», «Покладання до гробу», «Несення хреста» (іл. 1, 2).

Для створення картону зібраний допоміжний документальний, архівний та іконографічний матеріал не завжди допомагав вірно зобразити постать чи її деталь. На зазначених композиціях потрібно було відтворювати цілі групи втрачених постатей. У таких випадках виконувались зарисовки з натури, уточнювалися характер і пластика рухів, складки одягу. Зроблені детальні начерки переносили па картон. Особливу увагу потрібно було приділяти таким складним формам, як голова, кисті й стопи. При зображенні кисті та стопи виникає багато питань навіть для художника-рисувальника. Ось чому художникам-реставраторам потрібні систематичні вправи з рисування цих форм.

Основою рисування має стати добре знання з пластичної анатомії людини. Ігнорування пластичної анатомії та законів перспективи призводить до численних помилок у зображенні людського тіла, а особливо постаті в ракурсі. Зображення людської постаті в ракурсі — найскладніше завдання, це перевірка художника на професіоналізм. Найчастішою помилкою при зображенні постаті в ракурсі є порушення пропорцій внаслідок оптичного збільшення деталей переднього плану і зменшення віддалених — так званий «фотографіч-



Іл. 2. Розпис «Бог Отець»:
а — до реставрації; *б* — картон для реставрації групи янголів у композиції (папір, вугіль, *1995*); *в* — після реставрації (олійні фарби по штукатурці, *1995,* реконструкція М. В о в ч о к)

ний» ракурс. Необхідно пам'ятати, що ракурс — це не механічне, а візуальне скорочення форми у просторі, без зменшення в об'ємі цілого.

Ще однією з проблем, що виникають під час виконання картону, а потім, звісно, і на стіні, при роботі з фарбами, є вірне зображення об'єму тіла людини під складками одягу часів дохристиянського періоду. Це переважно цільний шматок тканини, що утворює численні складки, які утруднюють сприйняття конкретних форм людської постаті.

Характер складок одягу залежить від типу тканини: м'яка й тонка облягає і підкреслює форму тіла, жорстка й товста довільніше лягає на форму. Під грубими і великими складками форма тіла вгадується лише там, де опирається на неї тканина. Тому є загроза зображення об'ємів у вигляді пухирів під якими важко виявити форми тіла людини. Як правило, складки (драпіровки) покривають певну форму (кулеподібну, циліндричну, гранчасту) і таким чином є складовою частиною її. Отже, при зображенні складок не можна порушувати цілісність форми предмета, з яким вони взаємопов'язані. Необхідно стежити за тим, аби під складками, драпіровкою відчувалися конкретна форма, певний предмет, а намічені складки не порушували об'ємів форми.

Зображення складок — досить складний процес, трактування їх має здійснюватись за певними закономірностями. Кожна складка, окремо взята, як і будь-яка освітлена форма, має світло, напівтінь, тінь, рефлекс і падаючу тінь незалежно від забарвлення та щільності тканини. Особливо чітко виділяються світлотіньові елементи на світлій тканині.

Цей же принцип характерний і для усієї шкали тонального опрацювання драпіровки. Ігнорування принципу залягання світлотіні на складках призводить до схематичності, ескізності та незавершеності складок і драпіровок, а, отже, і всієї постаті.

Особливої уваги потребує зображення рефлексів, які за своєю інтенсивністю бувають різними залежно від того, яке середовище діє на грань складки. Але, як правило, будь-який рефлекс темніший (за тоном) від світла й напівтону. Велике значення має рефлекс при завершенні роботи над драпіровками. Не треба копіювати рефлекс з натури — з ним слід поводитися так, як це вигідно для зорового сприйняття й узагальнення.

Слід зауважити, що виконання картону є дуже відповідальним моментом в роботі з реконструкції настінного живопису, оскільки лише після його обговорення і затвердження до виконання реставраційною радою реставратор може приступити до відтворення втраченого.

Наступним етапом у процесі відтворення стінопису є перенесення рисунка з картону на підготовлену площину стіни за допомогою припороху вугільним порошком. Для цього з картону знімається калька. Аркуш кальки з підготовленим для реконструкції рисунком повинен мати наскрізні проколи, через які може пройти (просіятися) порошок вугілля або пігменту. Для виготовлення проколів кальку кладуть на м'яку прокладку та інструментом, що називається граф'я, роблять часті проколи по контуру рисунка. Аркуш із проколотим ри-

сунком закріплюється на поверхні стіни. На тканину з рідким переплетінням ниток (марля) насипається порошок вугілля або пігменту і зав'язується. Отриманим вузликом постукують по проколах у папері. На поверхні заґрунтованої стіни з'являються контури зображень, що складаються з точок — припорох. Рисунок утворюється з'єднанням точок лініями за допомогою тонкого пензля [6, с. 33].

Перенесений таким чином рисунок реставратори обводили по контуру чорною фарбою. Контур залишався частково не записаний і проглядав з-під фарби навіть завершеного розпису. Такий художній прийом характерний для авторського живопису Сампсонівської церкви. Підсилюючи інтенсивність тону, живопис тим самим створював додатковий ефект монументальності стінопису [8, с. 26].

Професійне володіння рисунком і розуміння основних живописних законів залишаються одними з найбільш важливих знань і навичок для реставратора, поряд із володінням консерваційними процесами, а також з умінням зберегти аутентичний живопис.

Отже, основне завдання реставратора — зберегти та відновити все, що залишилося, і водночас, опрацьовуючи нові частини, максимально наблизитися до колориту, стилю виконання та форми втрачених творів, точніше кажучи — відтворити первісну емоційно-естетичну атмосферу, притаманну епосі, коли створювався об'єкт.

Здавалося б, увесь шлях розвитку художньої реставрації з найдавніших часів — це поступовий відхід від вільного домислювання втрачених частин пам'яток. І якщо подібне допускається для відповідних ділянок, при колегіальному рішенні і наявності документальних свідчень ідентичності нових частин втраченим, то роботи при відтворенні храмового живопису в стилі «ретроспективної реставрації», корені якої сягають історико-романтичної теорії Віолле ле Дюка, не припустимі [2, с. 53].

Автори пропонованої статті є прихильниками традиційної школи реставрації, яка узгоджується з нормами наукової музейної реставрації, тобто досягнення повернення пам'ятці стану, близького до первісного, за умови найменшого втручання в її структуру; доповнення і відтворення втраченого живопису передбачаються лише в межах втрати авторського (автентичного) стінопису [7, с. 23]. Ця вимога до реставрації закладена у Венеціанській Хартії, яка прийнята Другим міжнародним конгресом архітекторів і технічних спеціалістів з історичних пам'яток, що відбувся у Венеції 25–31 травня 1964 року. Зокрема реставрація проголошувалася особливою мірою і повинна була зупинятися там, де починалася гіпотеза. Подібні положення закладені і в Українському законодавстві. Так, у законі України «Про охорону культурної спадщини» у ст. І подано поняття термінів «консервація» і «реставрація». Отже, консервація — сукупність науково-обґрунтованих заходів, які дозволяють захистити об'єкти культурної спадщини від подальших руйнувань і забезпечують збереження автентичності з мінімальним втручанням у їхній існуючий вигляд. Реставрація —

сукупність науково-обґрунтованих заходів щодо укріплення (консервації) фізичного стану, розкриття найхарактерніших ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів об'єктів культурної спадщини із забезпеченням збереження їхньої автентичності [4, розділ I, ст. I.].

Участь реставраторів у продовженні існування пам'ятки, а також міра цієї участі та практичні шкода або користь різних реставраційних операцій складають цілісну картину життя того чи іншого твору мистецтва. Досліджуючи зараз майже будь-яку пам'ятку, ми повинні сприймати її не тільки як авторський твір, а й як продукт діяльності різних поколінь реставраторів.

Усяка реставрація повинна бути рішенням, відповідним минулому та схваленим наступними поколіннями, адже, як зауважив реставратор і крупний науковець Сезар Бранді: «Сучасне зберігає минуле для передачі майбутньому».

1. *Алешин А. Б.* Реставрация станковой масляной живописи в России. — Л. : Художник РСФСР, 1989. — 160 с.
2. *Виолле ле Дюк, Эжен Эмануэль.* Беседы об архитектуре. — М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937–1938. — Т. 2.
3. З історії української реставрації / за ред. В. Тимофієнка, упоряд. В. Отченашенко, А. Антонюк. — К. : Українознавство, 1996. — 276 с.
4. Закон України «Про охорону культурної спадщини». — К. : Відомості Верховної ради України (ВВР), 2000, №39, с. 333.
5. *Інгарден Р.* Исследование по эстетике. — М. : Иностранная литература, 1962. — 572 с.
6. *Калениченко Л. П., Плющ О. Ф.* Реставрация настенной живописи: теория, методика, техника. — К. : Молодь, 2010. — 320 с.
7. *Росляков С. М., Тверітінова С. М. Тітов М. Ф., Одегова Л. І.* Відродження шедеврів. — К. — Миколаїв : 2006. — 210 с.
8. *Сухенко В. О., Вовчок Л. А.* Академічний рисунок — основа відтворення сюжетних композицій в церковних спорудах XIX–XX ст. // Вісник. Загальнодержавний бюлетень. — № 1–2. — К. : Видавництво «Інтерграфік», 2002. — С. 22–26.
9. *Филатов В. В.* Краткий иконописный словарь. — М. : Просвещение, 1996. — 222 с.

О РОЛИ РИСУНКА В РЕКОНСТРУКЦИИ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Виктор Сухенко, Людмила Вовчок

Аннотация. В статье акцентируется внимание на важности профессиональной подготовки художников-реставраторов по академическому рисунку, так как реставрируемая или настенная живопись значительных храмовых сооружений, в частности конца XIX — начала XX столетий, требует должного уровня исполнения, поскольку ее создавали мастера, имеющие высокую выучку академической школы рисунка.

Ключевые слова: храмовая роспись, утраты живописи, сюжетная композиция, академический рисунок, фрагмент, прорисованный картон, воссоздание настенной живописи.

THE ROLE OF DRAWING IN THE RECONSTRUCTION OF WALL PAINTINGS

Victor Sukhenko, Lyudmila Vovchok

Annotation. The article focuses on the importance of training the artist-restorer for academic drawing, because the wall paintings in the temples to create a master high-level academic school drawing.

Key words: temple painting, painting of loss, subject composition, academic drawing, fragment, traced cardboard, restoration of wall paintings.

УДК 7.046.3:271.2-523.4

Вікторія Мазур
кандидат мистецтвознавства,
доцент НАКККІМ

Художня манера майстрів-іконописців іконостаса Успенської церкви у Львові

Анотація. Проведено мистецтвознавчий аналіз художньо-стильових манер майстрів іконопису Успенського іконостасного ансамблю першої половини XVII століття. Виявлено особливості почерку авторів пам'ятки — Ф. Сеньковича та М. Петрахновича. Спростовано теорію про наслідування стилю Федора Сеньковича Миколою Петрахновичем.

Ключові слова: іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства, художньо-стильова манера авторів пам'ятки Ф. Сеньковича та М. Петрахновича.

Постановка проблеми. Іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові (1629–1638) є вагомою пам'яткою сакрального мистецтва України й національної культурної спадщини, виразником самобутності манер майстрів – представників тогочасної львівської мистецької школи. З історією створення іконостасного ансамблю пов'язана доля видатних творів живопису, а саме ікон іконостаса, авторами яких були знані українські іконописці Федір Сенькович та Микола Петрахнович. Іконописці та майстри сницарства змогли поєднати у величній пам'ятці українського мистецтва провідні стилістичні та естетичні погляди нової образної системи. Таким чином, природно виникає питання про художньо-стильові риси пам'ятки, пов'язані з особливостями іконостасів досліджуваного періоду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Питання про авторство ікон з іконостаса Успенської церкви неодноразово порушувалося в дослідницьких роботах відомих вітчизняних та закордонних вчених. Хронології створення ікон та іконостаса, його образно-стильовій характеристиці присвячено низку праць історика В. Александровича [2, с. 141–148; 18, с. 791–816], вченого-реставратора В. Вуйцика [5, с. 2–5; 7, с. 141–143], вченого-мистецтвознавця В. Овсійчука [11, с. 291–328], науковця В. Свєнціцької [13, с. 26–28; 14, с. 90–95]. Усі свідчення, які є в нашому розпорядженні показують, що не завжди автори виходили у своїх міркуваннях з того комплексу ікон, які були розкриті та створювали єдину стилістично споріднену групу пам'яток, і водночас були елементами монолітного іконостасного ансамблю. Дані, що використовувалися у цьому дослідженні (отримані завдяки наявності ікон, котрі були розкриті та відреставровані В. Вуйциком [5, с. 2–5]), дали нам можливість визначити основні риси авторської манери ікон іконостасного ансамблю й, тим самим, доповнити розвідки вчених своїми міркуваннями – перш за все, в частині визначення основних положень стилістичних і малярських особливостей.

Виклад основного матеріалу. Застосування порівняльного мистецтвознавчого аналізу образно-стилістичних характеристик ікон та індивідуальної манери іконописців дозволяє нам спростувати або підтвердити гіпотезу про наслідування Миколою Петрахновичем стилістики рисунка та живопису Федора Сеньковича.

Як відомо, іконографічні особливості ікон чину Страстей Господніх іконостаса Успенської церкви у Львові полягали у повному або фрагментарному характері запозичення з гравюр братів Віріксів [19, с. 231–244], що було типовим для ікон страсного та празничного чинів українського іконостаса першої половини XVII століття. Можна сказати, що завдяки запозиченням місцева малярська школа опанувала уроки Північного Відродження та маньєризму, але умовним залишається золоте тло на іконах, яке маляр використовує як в інтер'єрах, так і в зображеннях пейзажів. Тобто іконописець надавав певної умовності образові, незважаючи на застосовування ним західноєвропейських гравюр як зразків – джерелом світла на всіх іконах страсного чину залишається постать Ісуса. Важливим є те, що образи на іконах набули конкретних життєвих реалій, котрі стали відображенням художньо-стильових змін в іконописові першої половини XVII століття, які здійснювалися завдяки проникненню зразків західноєвропейського мистецтва. Елементи подібних змін відбулися ще в XVI столітті.

Враховуючи результати дослідження живописної манери іконописця Ф. Сеньковича на перший погляд видається, що постать городянина намальована іншим митцем, але її було запозичено з гравюри і лише потрактовано майстром на його власний смак. Варто відзначити, що майстер за допомогою прагнення передати вираз облич, зосередив увагу глядача на правій частині композиції, де зображено збуджених подією городян, котрі реагують на чудо

воскресіння Лазаря (що, безсумнівно, було новим в українському сакральному малярстві). Художник, вдаючись до майже натуралістичного прийому, зобразив обличчя Лазаря та його руки, підкреслюючи анемічність цієї, вже просякнутої тлінням, плоті Лазаря, що воскрес. На іконі «Воскресіння Лазаря» окремої уваги заслуговує ефект падаючої тіні від постаті Ісуса Христа. Слід визнати, що перші такі зображення виявляємо лише в першій половині XVII століття в іконі «Благовіщення» з іконостаса церкви Спасо-Преображення у Любліні.



Іл. 1. Ф. Сенькович. Воскресіння Лазаря. Поліптих зі стін Успенської церкви Ставропігійського братства у м. Львові. Дошка липова, левкас, темпера, золочення

Очевидно, що особливості моделювання ликів на іконі «Воскресіння Лазаря» (іл.1) Ф. Сеньковича мають яскраво виражені риси минулої епохи, що й проявилося в протиставленні світлих білильних (виточених) мазків вохристому колоритові тону й півтону; узагальненні великих площин локальною плямою кольору; джерело світла залишається символічним, воно поєднане з принципами вирішення зворотної перспективи. Питання формування просторового сприйняття знаходить своє трактування в теоретичних працях Е. Панофського [12, с. 63].

Загальновизнано, що ікона «Вхід Господній до Єрусалима» вирізняється впевненою організацією просторового середовища композиції. Щоб надати зображенню глибини, маляр зобразив частину арки міської брами, у якій стоять люди [10, с. 46].

На основі мистецтвознавчого аналізу ікони «Зішестя в пекло (Воскресіння)» можна стверджувати, що її іконографія наслідує традиційну схему. Постать Ісуса міститься на центральній осі композиції ікони. Графічне начало виражене в акцентуванні контурної лінії й моделюванні форми. Основою колористичного вирішення є золоте тло, якому підпорядковані відтінки коричневого, золотавого, вохристого з зеленим, що бере витоки в традиціях українського іконопису XV–XVI століть, а також досить активним є червоний. Концепція В. Овсійчука дає уявлення про малярську манеру майстра, вчений визначає відсутність кольорового попарного контрасту [11, с. 306]. На іконі «Зішестя в пекло (Воскресіння)» Христос стоїть на вратах пекла, що вже втратили символічну умовність і є натуралістичним зображенням з окуттям, при-

таманним львівським брамам. Таким чином, майстер розвиває та продовжує традицію іконопису другої половини XVI століття, якому властиві зародки проникнення в ікону життєвих реалій [8, с. 31]. Це одна з основних ознак нової образної системи в українському мистецтві, яка виражена через розуміння натуралістичної матеріальної ролі деталі в іконній композиції.

Усім трьом іконам празничного чину авторства Федора Сеньковича притаманна своєрідна мініатюрність, що вирізняє його мистецький талант з-поміж інших тогочасних майстрів.

У результаті проведеного мистецтвознавчого аналізу було встановлено, що відмінними за художньо-образними характеристиками, живописною манерою та малюнком є ікони святителів Іоанна Златоуста та Василія Великого. Вочевидь, порівняно з іконами празників, вони мають ознаки монументальності, завдячуючи, перш за все, висоті свого формату – 2,10 см, що є у пропорційному співвідношенні більшим за висоту натури. Іконописець мав зобразити постаті відповідно до конструктивно-іконографічних особливостей розташування ікони в іконостасному ансамблі, а саме – в лутках царських врат. На відміну від ікон великих празників, вони виконані іконописцем жовтковою темперою з додаванням олійної, використання якої було викликане тим, що в цей період зароджувався жанр українського портрета. Посилаючись на архівні документи [1, с. 115–116], дослідники вважають Федора Сеньковича ще й портретистом [3, с. 43; 4, с. 133; 16, с. 119]. На іконах святителів іконописець вдало зблизив вимоги канону ікони з відтінками портретного живопису, трактуванням пластичної анатомії. Святителі набувають рефлексії образу конкретної людини, але в зображеннях дотримано традиційної схеми іконографії, характерної для історичних постатей святителів. У зв'язку з цим необхідно відзначити, що вчені вбачають у зображенні сучасників маляра членів братства [15, с. 28].

Слід також відзначити, що на іконі Василія Великого лик модельований вохренням. Відмінною рисою зображення є майже психологічна проникливість характеру, очі святого темні, лише відблиск світла оживляє глибину його погляду, помітною є зацікавленість маляра пластичною анатомією (відтворення сльозника). Водночас зберігається певний баланс із площинним вирішенням всієї постаті святого на іконному тлі. Світло й тінь на іконі мають самостійний характер, на наш погляд – єдиний випадок використання такого контрасту у творчості маляра Федора Сеньковича. Раніше ми відзначали, що це твердження базується, перш за все, лише на розкритих реставраторами на сьогодні іконах з іконостаса.

На іконі святителя Іоанна Златоуста лик написано менш суворим, ніж у Василія Великого, що є його іконографічною особливістю. Градації тіней менш активні. Вони, як і загальний колорит, теплі. Іконописець домігся тонких переходів світлотіні на засадах основ пластичної анатомії, він відмовився від «пробілів» та «движків», притаманних його манері ще на іконі «Воскресіння Лазаря». У творчій манері Ф. Сеньковича спостерігаємо характерне намагання

зобразити форму руки залежно від характеру персоналії, пам'ятаючи про образ святителя в цілому, що буде властиве мистецькій традиції пізнішого часу.

Акценти у вирішенні площинної форми на іконі, ймовірно, пояснюються місцем розташування в іконостасному ансамблі – на північній лутці царських врат, бо саме на цей образ падало світло з вікон церкви. Невипадковим є і той факт, що ікони та розпис церков, які знаходились на північній стіні, були світлішими, ніж на південній, – вірогідно, тому досить активним за кольором є червоний сакос святителя, на тлі якого проступає темно-червоний орнамент зі стилізованих квітів та квадрифоліїв. Майстер зобов'язаний був зробити їх досить площинними, але водночас виразними, саме для того, щоб образи не загубилися на тлі пишно оздоблених царських врат. Вартий уваги той факт, що в іконостасах ці зображення сприймалися мирянами та служителями церкви лише збоку.

Усе це дозволяє зробити висновки, що художник Федір Сенькович, як маляр перехідної доби, залишає за собою право трактування ікони як сакрального об'єкта, і вводить до неї елементи, характерні для доби, початок якої ми умовно відраховуємо від часу появи ікони Богородиці Одигітрії з Ріпнева (1599), підписаної майстром Федором зі Львова. Слід зазначити, що вчені В. Вуйцик [6, с. 28–29] та В. Ярема [17, с. 345–350] зарахували ікону з Ріпнева до творчої спадщини Федора Сеньковича, з приводу чого розгорнувся науковий дискурс. Але така атрибуція ікони, на нашу думку, а саме – зарахування її до творчої спадщини Ф. Сеньковича, не видається можливою, оскільки відсутні належні реставраційні роботи над відповідною іконою з іконостаса Успенської церкви у Львові, що дало б змогу атрибутувати ікону Богородиці Одигітрії з Ріпнева та підтвердити, або, навпаки, спростувати припущення щодо авторства.

Вартий уваги й той факт, що художник М. Петрахнович фактично першим в українському мистецтві дозволив собі порушити традиційну манеру іконопису живописними прийомами, що більше притаманні маньєризмові. Маляр суттєво переосмислює гравюру, сухий штрих замінюється на живописне трактування складок та одягу. Його живописній манері притаманна експресія, він фактично малює кольором (що характерне для живописної манери М. Петрахновича), при цьому не порушуючи «іконності» образу, а навпаки, надаючи йому своєрідної містичності.

У низці ікон присутній відгомін рисунка гравюри (штриха) у драперіях одягу, в зображенні обладунків воїнів (їхніх шоломів та щитів), елементів посуду (глек і таріль, що їх служник подав Пілатові на іконі «Пілат умиває руки»). Графічна основа цієї ікони виявляється також у деталях архітектури в глибині композиції.

Микола Петрахнович виважено підходить до вибору євангельських текстів, на що вказують сюжети в чині: «Христос перед Іродом» та «Христос перед Пілатом». Майстер зображує постать Христа на іконі «Христос перед Пілатом», одягнену в білі шати, про що згадується лише в Євангелії від Луки. При цьому слід підкреслити, що гравюра не дає відповіді на вирішення ікони в кольорі –

тобто майстер повинен був сам інтерпретувати сюжет ікони, іконографічну сюжетну лінію всього чину Страстей Господніх.

Необхідно зазначити, що на іконі «Христос перед Пілатом» (іл.2) все витримано в мажорній, водночас трагічній червоній гамі. Червоний колір у мистецтві Миколи Петрахновича став фактично домінантним, можливо, це викликане тематикою ряду Страстей Господніх іконостаса Успенської церкви. Колір на іконах Миколи Петрахновича визначає драматургію сюжету, маляр використовує експресію форм та кольору тканин, щоб підкреслити свій власний задум, тобто відтворити свої власні відчуття. Ідея знайшла вираження у подібному художньому прийомі (експресія кольору) і повториться у творчості майстра І. Рутковича. Художник сміливо малює хітон Ісуса, його шати протиставляє важким драперіям одягу Пілата з досить натуралістичним хутром, яке маляр намалював тонким пензлем, що є відгомоном штриха гравюри. Він навмисно підкреслив багатство одягу прокуратора Іудеї і його оточення. Сильні кремезні постаті воїнів контрастують на іконах Миколи Петрахновича з тендітною фігурою Ісуса. Постать Христа світиться особливим внутрішнім сяйвом, на противагу зображенню мучителів, що вирішують його долю.



Іл. 2. М. П е т р а х н о в и ч (Мороховський).
Христос перед Пілатом.
Поліптих (частина) зі стін Успенської церкви
Ставропігійського братства у м. Львові.
Дошка липова, левкас, темпера, олія, золочення

Характерними рисами ікони «Зняття з хреста» є драматичність вигину тіла Ісуса Христа, неприродність поворотів постатей, надумана конструкція з драбин та хреста, що є інспірацією гравюри, підкреслена навмисно контрастом червоного та білого кольорів драперії, що зосереджують увагу глядача на неживому, змученому, біло-сірому тілі Ісуса.

Досить важливим чинником є амплітуда виразних художніх засобів майстра – широка, вона майже не знала меж. Так, у сцені «Бичування Христа» іконописець підкреслює м'язи бичувальників та тіла Ісуса

Христа, виявляючи добре знання пластичної анатомії. Тіло Ісуса у сцені вигнуте спіралеподібним вигином, що є традиційним для мистецтва маньєризму. У зв'язку з цим необхідно відзначити, що на іконах майстер намагається відтворити типовий для маньєризму прийом, а саме – опору ноги на носок («Бичування Христа» та «Христос перед Анною»). В. Вуйцик припускав зацікавлення Миколи Петрахновича холодною зброєю [5, с. 3], адже на більшості ікон майстер зображує зброю, характерну для доби Середньовіччя та Ренесансу [9, с. 430–433].

У його манері подекуди можна помітити контраверсійний прийом, тобто абсолютне нехтування анатомічними особливостями людини, як, приміром, у зображенні голови, що розвернута на 180°, й непомірне її збільшення («Христос перед Пілатом, «Пілат умиває руки»). Використання зворотної перспективи надало іконі умовності. Перспектива залишається умовною, але наявні деталі (зображення підлоги та фасади будівель) підкреслюють класичну лінійну перспективу. Ікона «Пілат умиває руки» вказує на спробу маляра зобразити також і повітряну перспективу.

Традиційно у зображенні Страстей Господніх, особливо в другій половині XVI століття, в царині українського іконопису художники багато уваги приділяли негативним персонажам. У творчості Миколи Петрахновича – ціла галерея таких образів, у кожному з них акцентована та чи інша риса характеру, але один персонаж виділяється з-поміж усіх – це портрет шляхтича («Христос перед Пілатом»). Манера та досконалість виконання, з якою він написаний, дозволяє припустити, що в особі художника слід вбачати майстра високого обдарування та зарахувати до його творчості ще й портретний жанр.

Деякі ікони, в яких зберігається манера малярства Миколи Петрахновича, водночас позначені майже спрощеними пропорціями постатей («Омовіння ніг») – ймовірно майстер працював з учнем. Постаті зі спрощеними пропорціями також виявляємо на іконі «Христос з апостолами після Тайної вечері».

Мистецтвознавчий аналіз художньо-стилістичних і малярських особливостей ікон Успенського іконостаса пензля Федора Сеньковича та Миколи Петрахновича дозволяє стверджувати, що Федір Сенькович – майстер, в мистецтві якого перетнулися традиції з пошуками власної творчої індивідуальності, відповідно до стилю епохи. З'ясовано, що його твори мають перехідний характер і гармонійно поєднують традиції українського іконопису попередніх століть з художньо-стильовими особливостями нової образної системи. Золоте тло межує із зображенням пейзажу, досконале життєве моделювання форми перебуває на межі з умовністю іконного образу. На іконах Федора Сеньковича яскрава структура сповнена кольором, що досягалося кропітким нашаруванням фарб. Найпомітніший вплив західноєвропейського мистецтва спостерігається у композиції ікони «Воскресіння Лазаря» Ф. Сеньковича, що комплексно інспірована із західноєвропейського взірця. Проте особливості моделювання ликів на його іконах мають і яскраво виражені риси минулої епохи, що проявилося в протиставленні світлих білильних мазків вохристому

колоритові тону й півтону. Джерело світла на іконі залишається символічним, воно поєднане з принципами вирішення зворотної перспективи. Характерною особливістю творчості іконописця є прийом узагальнення великих площин локальною плямою кольору. Поєднання протилежних за суттю кольорів не було притаманне мистецтву Ф. Сеньковича, що прагнув довершеного моделювання форми, надаючи іконі своєрідної мініатюрності в обробці форми ликів та одягу.

З'ясовано вплив техніки живопису Миколи Петрахновича на нову стилістичну концепцію іконопису. Визначено, що використання іконописцем поєднання олійної і темперної фарб на іконах страсного чину зумовило своєрідність колористичного вирішення живопису. М. Петрахнович фактично першим у львівському іконописі того часу дозволив собі порушити традиційну манеру письма живописними прийомами, що більшою мірою притаманні маньєризму. Його манері властива експресія, він фактично малює кольором, при цьому не порушуючи «іконності» образу, а лиш надає йому своєрідної містичності.

Висновки. На підставі здійсненого порівняльного аналізу образно-стилістичних характеристик ікон та індивідуальної манери іконописців з'ясовано багатогранність талантів майстрів іконостаса, й спростовано теорію наслідування Миколою Петрахновичем стилістики рисунка та живопису Федора Сеньковича. Очевидно, що за манерою моделювання, письма та хронологічними рамками створення пам'яток – це, безумовно, різні майстри, але сформовані на спільних засадах львівської мистецької школи першої половини XVII ст.

Таким чином, усі факти підтверджують думку, що іконостас Успенської церкви у Львові (1629–1638) є частиною встановленої нової системи тогочасного львівського іконопису та унікальною пам'яткою в історії українського сакрального образотворчого мистецтва першої половини XVII століття, де поєдналися провідні стилістичні та естетичні погляди мистецтва того часу.

1. *Александрович В. С.* Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра [Текст] / Володимир Александрович // Вісник Львівського університету. Сер. історична. – Спец. вип. : Львів: місто, суспільство і культура. – Львів, 1999. – С. 44–117.
2. *Александрович В. С.* Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові [Текст] / В. С. Александрович // Українське бароко та європейський контекст / упорядник О. Федорук. – К., 1991. – С. 141–148.
3. *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. [Текст] / Платон Белецкий. – Л. : Искусство, 1981. – 258 с. : іл. – (Из истории мирового искусства).
4. *Возницький Б.* Олеський замок [Текст] / Борис Возницький. – Львів : Каменяр, 1977. – 138 с.
5. *Вуйцик В. С.* До питання про авторство ікон страсного циклу Успенської церкви у Львові [Текст] / Вуйцик В. // Бюлетень Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Львівська філія. – Львів, 2001. – № 4. – С. 2–5.

6. *Вуйцик В. С.* Новознайдений твір Федора Сеньковича [Текст] / В. Вуйцик // Образотворче мистецтво. – 1972. – № 1. – С. 28–29.
7. *Вуйцик В. С.* Федір Сенькович в контексті стильової еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI–XVII ст. [Текст] / В. С. Вуйцик // Прогресивна суспільно-політична думка в боротьбі проти феодальної реакції та католицько-уніатської експансії на Україні : тези республік. науково-теорет. конф., 20–22 квітня 1988 р. – Львів, 1988. – С. 141–143.
8. *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького [Текст] / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2010. – 239 с.
9. *Дурдик Я.* Доспехи и оружие [Текст] / Ян Дурдик, Мирослав Мудра // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага : Артия, 1980. – 496 с.
10. *Кос Г.* Вулиця Руська у Львові [Текст] / Ганна Кос, Роман Федин. – Львів : Центр Європи, 1996. – 89 с.
11. *Овсійчук В. А.* Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору [Текст] / Володимир Овсійчук ; НАН України, Ін-т народознавства. – Львів : [б. в.], 1996. – 480 с. : іл.
12. *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика [Текст] / Э. Панофский ; пер. с нем. : И. Хмелевских, Е. Козиной ; пер. с англ. Л. М. Житковой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 336 с. – (Художник и знаток).
13. *Свєнціцька В. І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. [Текст] / Віра Свєнціцька. – К. : Наукова думка, 1966. – 152 с. : іл.
14. *Свєнціцька В. І.* Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко [Текст] / В. І. Свєнціцька // Українське бароко та європейський контекст / упорядник О. Федорук. – К., 1991. – С. 90–95.
15. *Сидор О. Ф.* Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть [Текст] / О. Ф. Сидор // Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свєнціцька, О. Ф. Сидор. – Львів, 1990. – С. 20–40. : іл.
16. Український портрет XVI–XVIII століть [Образотворчий матеріал] : каталог-альбом / Національний художній музей України ; кер. проекту А. Мельник ; упорядники : Г. Бєлікова, Л. Членова. – 2-ге вид. – К. : Галерея : Артанія Нова, 2006. – 352 с.
17. *Ярема В.* Автор ікон львівського Св.-П'ятницького іконостасу [Текст] / прот. В. Ярема // Православний вісник. – Львів, 1970. – № 11. – С. 345–350.
18. *Ałeksandrowycz W.* Cykl Pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źrodła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania [Text] / W. Ałeksandrowycz // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – T. 7, zeszyt 3 (27). – S. 791–816.
19. *Gronek A.* Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i ´Swiętych Piatnic we Lwowie [Text] / Gronek A. // Ars Graeca Ars Latina / studia dedykowane Profesor Annie Różyckej Bryzek. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001. – S. 231–244.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МАНЕРА МАСТЕРОВ-ИКОНОПИСЦЕВ ИКОНОСТАСА УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ВО ЛЬВОВЕ

Виктория Мазур

Аннотация. Выявлены особенности художественно-стилистической манеры мастеров – создателей памятника. Федор Сенькович – мастер, в искусстве которого совместились традиции с поисками выражения собственной творческой индивидуальности в соответствии со стилем эпохи. Использование сочетания масляных красок с темперой на иконах страстного чина Николаем Петрахновичем было одним из факторов, обусловливающим колористические особенности живописи.

Ключевые слова: иконостас Успенской церкви Ставропигийского братства, художественно-стилевая манера авторов памятки Ф. Сеньковича и Н. Петрахновича.

THE ICONOGRAPHER TOUCH BY CREATORS OF THE DORMITORY CHURCH ICONOSTASIS IN LVIV

Viktoriya Mazur

Annotation. Particularities of the artistic-stylistic manner of monument's masters are revealed. The fundamental tendencies of the Ukrainian high iconostasis genesis of the first half of the XVII of century are examined. The stylistic peculiarities of the icons in the ensemble of iconostasis by F. Senkovych and M. Petrakhnovych (Morokhovsky) are defined.

Key words: Stavropegial Brotherhood's Assumption Church, artistic and stylistic mannerisms byFedir Senkovych and Mykola Petrakhnovych, authors of the masterpiece.

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

УДК 726.591(477-25)

Євгенія Демченко
аспірантка при кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА

Розписи Володимирського собору у Києві та український модерн

Анотація. У статті розглядаються розписи Володимирського собору у Києві та ескізи до них В. М. Васнецова, М. О. Врубеля, В. О. Котарбінського та М. В. Нестерова у контексті історії українського варіанту стилю модерн.

Ключові слова: Володимирський собор у Києві, національний стиль, візантійське мистецтво, стиль модерн.

У Національному художньому музеї України (НХМУ) з 12 грудня 2013 року по 9 лютого 2014-го експонувалася виставка «Українська лінія модерну», присвячена репрезентації такого явища в образотворчому мистецтві, як український модерн. Цей стиль набув поширення на всій території Європи наприкінці XIX — початку XX століття. В Україні перші прояви модерну представлені розписами Володимирського собору у Києві, що датуються 1885–1896 роками. Пам'ятка є цінною для історії вивчення стилю модерн, оскільки у творах таких митців, як Віктор Михайлович Васнецов (1848–1926), Михайло Олександрович Врубель (1856–1910), Вільгельм Олександрович Котарбінський (1849–1921), Михайло Васильович Нестеров (1862–1942), їхніх розписах та ескізах до оздоблення храму, виявляються основні тенденції, що були актуальними для мистецтва на шляху виникнення цього стилю. Подібні тенденції характерні для українського варіанту модерну. Тому постає питання про місце розписів Володимирського собору у Києві та ескізів до даної пам'ятки в історії українського варіанту стилю модерн.

Розписи Володимирського собору досліджували В. Л. Дедлов [1], М. В. Царьова [13], В. Г. Киркевич [2]; свідчення про розписи цієї пам'ятки зустрічаються і в працях М. А. Прахова [6], М. В. Нестерова [5], Г. Ю. Стерніна [10, 11], Д. В. Сараб'янова [8, 9]. Проте стилістика живописного оформлення Володимирського собору не є предметом дослідження зазначених робіт, як і місце розписів у історії українського стилю модерн. При недостатній вивченості стилістики монументального живопису собору, низку творів, що

безпосередньо стосуються розписів пам'ятки, було включено до виставки «Українська лінія модерну» у НХМУ. Це свідчить про актуальність проблеми місця розписів храму в історії українського модерну.

Зауважимо, що коли йдеться про модерн, неможливо не звернути увагу на саме поняття стилю, оскільки стиль є надзвичайно важливою складовою частиною мистецького процесу. Це — мистецьке відображення історичного поступу в образах та формах, кольорах та звуках, ідеях та настроях. Важко знайти в історії мистецтва період, що у більшій мірі був захоплений стилем, як поняттям, явищем, навіть способом життя, ніж злам XIX та XX століть. Зазначений період ознаменований не тільки активними пошуками шляхів оновлення мистецької стилістики, а й вивченням самого поняття стилю. Для європейського мистецтва то був час пошуків модерної художньої мови, мистецького бачення, що мало відповідати сучасній ідеології суспільства, яке активно сприймало науково-технічні новації, перебувало під впливом нових суспільно-філософських ідей. Для мистецтва Російської імперії актуальним було введення поняття стилю, його вивчення та переосмислення на національних засадах, відповідно до сучасної мистецької проблематики.

Час виникнення стилю модерн в українському мистецтві співпадає з періодом тотального оновлення мистецького бачення початку XX століття. У той час починається справжній розквіт мистецтва українського модерну. Цей розквіт пов'язаний із історико-політичними процесами, що відбувалися в нашій державі і які, зокрема, сприяли заснуванню 1917 року першого в Україні вищого художнього навчального закладу — Української академії мистецтв. Однією з рушійних сил процесу мистецького оновлення було вивчення національного культурного коріння. Справжнім маніфестом українського модерну стає Будинок Полтавського губернського земства, споруджений 1908 року Василем Григоровичем Кричевським (1872–1952). Ця споруда засвідчує непересічну роль національної культури для стилістики українського модерну. Л. Л. Савицька зазначає: «Немає сумніву у тому, що архітектурно-художній рух під назвою «український стиль» зіграв роль каталізатора у пізнанні того, що звернення до художнього спадку є шляхом до творчого оновлення» [7, с. 139]. Ця риса українського модерну споріднює його із загальноєвропейським вектором пошуків нової образності.

Процес становлення національного варіанту стилю модерн в Україні передбачав і взаємодію з іншими культурами. «Впливи польської та російської художніх культур мали непересічну значущість в ту пору, коли в Україні відбувалося становлення «нового мистецтва...» — пише О. А. Лагутенко стосовно української графіки модерну [4, с. 20]. Загалом же, час виникнення стилю модерн на українських теренах був відмічений полістилізмом, що супроводжував процес мистецького оновлення.

Ті ж тенденції були актуальними і для російського мистецтва часу розписів Володимирського собору. На

прикладі розписів храму можна простежити, як у російській культурі наприкінці XIX століття поняття стилю пов'язувалося з пошуками вирішення питань мистецького сьогодення. Так, Г. Ю. Стернін вважає: «В перші роки XX століття у лексиконі критичних статей все частіше і частіше починає зустрічатися слово «стиль», «новий стиль», «сучасний стиль» і т.д. ...найбільш примітним у критичній постановці питання було те, що народження «стилю» уявлялось природною, логічною відповіддю на болісні дилеми сучасної художньої свідомості та культурного побуту» [11, с. 167].

Ідея національного стилю разом із проблемою відродження релігійного та монументального живопису — ті питання, у колі яких відбувалися пошуки стилю під час оформлення Володимирського собору у Києві. Кожен із художників, які брали участь у створенні ансамблю, знайшов свої мистецькі відповіді на означені вище проблеми.

Монументальні твори та ікони, що виконав до Володимирського собору В. М. Васнецов, стають художнім прикладом переосмислення у суспільно-культурній сфері кінця XIX століття свого національного коріння. Для мистецтва на шляху становлення нового стилю дуже актуальною стає ідея «національного мистецтва» або «національного стилю», першою ластівкою якого стають саме твори В. М. Васнецова у Володимирському соборі. Специфічною рисою національного стилю є відродження народного мистецтва у вигляді візантійської та давньоруської традиції. Як зазначають дослідники, подібна спрямованість стилістичних пошуків у митців, які створювали живописне оформлення Володимирського собору, є симптоматичною: «Київ... ставав місцем дії майстрів мистецтва, чия творчість визначила чимало рис російського модерну і посіяла зерна нового світогляду у культурі міста... і сам Київ як релігійно-культурний центр не тільки отримував великі твори російських художників, а й... стимулював їхню появу. Знайомство з шедеврами давньоруського живопису... живило ретроспективізм, що властивий для художньої свідомості майстрів модерну» [7, с. 102].

Знайомство з пам'ятками візантійського мистецтва стає надзвичайно цінним і для М. О. Врубеля. Київський період визначає основні напрямки художніх пошуків молодого майстра. Здається, саме візантійське сприйняття простору, а точніше розуміння тла як не простого заповнення, а окремої сфери дії божественної еманації — світла, обирає у своїх акварелях М. О. Врубель. В акварельних роботах він по-своєму інтерпретує властивість білого паперу, що є не тільки тлом, простором перебування зображення, а ще і його наповненням. Так, взявши повну силу кольору, акварель втрачає свою основну властивість — світлоносність. Колір у цій техніці потребує наповнення світлом та простором, світло ж виникає від просвічування крізь фарбу поверхні паперу, що слугує тлом і середовищем перебування зображення.

По-візантійськи, як породження світла, сприймає М. О. Врубель і колір. Під час роботи над ескізами

до Володимирського собору у творчості майстра проявляється це специфічне, глибоко символічне, безпосередньо пов'язане із особистим переживанням візантійської традиції ставлення до кольору. Колір і світло в ескізах М. О. Врубеля досить часто посідають рівноправні позиції, тому й розуміння світла, як одкровення, по-візантійськи символічне. Його світло — нюанс сприйняття, що вимагає не тільки бачення, а й відчуття. Саме на відчуття спирається робота, створена як ескіз до розписів Володимирського собору — «Воскресіння» (1887 р.), де М. О. Врубель зображує саме світло. Тут ідея нового народження до життя поєднується з ефектом сліпучого світіння, втіленого у вигляді райдуги. Все світло, здається, сконцентроване у розширених очах Христа, покритих темною пеленою. Саме ця темрява його очей передає відчуття невимовного світіння, адже така глуха тьма притягує світло і водночас його відбиває. Через темряву, що рятує від засліплення, і зрить, здається, просвітлений Спаситель своїми ясними очима.

Світіння зсередини притаманне і фарбам інших ескізів на тему «Воскресіння» (1887 р.), виконаних М. О. Врубелем у техніці кольорової акварелі. Це тим більше впадає у вічі, коли стає зрозуміло, що у їхній композиції відсутнє виявлене джерело світла. Так з'являється відчуття, що світло є наповненням самих зображень. Воно тихо ллється із ликів фігур, осяває навколишній простір довкола німбів, надає загадкового переблиску квітам, що в'ються біля підніжжя гробниці, перетворюючи їх на подобу коштовного каміння.

Із візантійської традиції М. О. Врубель почерпнув і повагу до площинності, адже, як зазначає він сам: «Візантійському живописові не притаманне поняття рельєфу. Вся суть у тому, аби за допомогою орнаментального розміщення форм посилити площину стіни» [8, с. 49].

Візантійський стиль захоплює М. О. Врубеля, він вводить у роботи ноту неоднозначності, протиріччя, притаманного часові, до якого належать створені художником ескізи розписів Володимирського собору. Візантизований площинний характер вирішення, що нівелює пристрасті, згладжує почуття в єдиному гармонійному звучанні, протистоїть у цих творах внутрішній напрузі, що мучить героїв зсередини та рветься назовні. Через зовнішню узагальненість, стриманість вирішення форм проступає внутрішнє горіння, дисгармонійний душевний рух. Це протиборство руху й статики створює відчуття екзальтованого пориву створених М. О. Врубелем постатей.

Знайомство з давньоруським та візантійським мистецтвом зіграло важливу роль у формуванні такої особливості таланту митця, як тяжіння до монументальності образу. Напевно, саме втілення цієї грані творчого світогляду врубелівського дарування було однією з найбільш вагомих причин у мотивації майстра до розпису Володимирського собору. На жаль, художникові вдалося виконати у храмі лише орнаменти бічних нефів. Проте ці ритмічні плетінки з колосся, стилізованого віття, квіток та павичів

стають одними з найяскравіших прикладів стилістики модерну у творчості М. О. Врубеля.

Витоки стилістики модерну у творах М. В. Нестерова та В. О. Котарбінського до Володимирського собору мають дещо інший, ніж у вищерозглянутих митців, характер. Загалом його можна охарактеризувати як «новоромантизм» [7, с. 102]. Твори М. В. Нестерова виявляють пошуки оновлення художньої мови в естетизовано-реалістичному ключі. Чудовим прикладом декоративності та узагальненості, що створює відчуття казковості, ірреальності, є авторський варіант розпису Володимирського собору на тему «Різдво Христове» (1890-ті рр.). Подібну тенденцію образного вирішення, що виявляє у творчості художника передчуття стилю модерн, можна спостерігати і в образах Бориса і Гліба з іконостаса на хорах Володимирського собору, у вирішенні образу Святої Варвари з головного іконостаса храму, а надто — авторському ескізі 1894 року до останнього твору.

Своєрідними є витоки художнього бачення, що простежуються у розписах Володимирського собору В. О. Котарбінського. Станкові роботи свідчать про тяжіння майстра-академіста до символічного вирішення образу. Символізм притаманний його творчості через романтичну традицію, що мала вагоме місце в академічному живописові. Крім того, в окремих картинах художника простежується стилізація мотиву та декоративізм художнього вирішення, виявляється вільний підхід до трактування натури. Все це характеризує виконані В. О. Котарбінським орнаменти у вигляді серафимів, що прикрашають внутрішній простір малого куполу та плафон поряд із ним у Володимирському соборі. Націленість на органічне співіснування живописних композицій з архітектурою виявляє у них пошуки монументального характеру. Ці нюанси передають особливості творчого мислення художника та споріднюють його твори як із салонним живописом, так і зі стилем модерн, для якого пошуки декоративного звучання були вагомим аспектом художньої виразності.

Участь в оздобленні Володимирського собору брали й учні заснованої 1875 року Київської рисувальної школи Миколи Івановича Мурашка (1844–1909) — справжнього осередку художнього життя та одного з перших на той час закладів, що надавав фахову художню підготовку. У творчості таких майстрів, що вийшли зі стін школи, як, зокрема, Віктор Дмитрович Замирайло (1868–1939), розписи Володимирського собору стали вагомим творчим етапом. В. Д. Замирайло захопився мистецькою особистістю М. О. Врубеля, він уважно підмітив особливості художньої манери майстра — характер ліплення форми, точність «огранки» фігур, символічність простору, поетичність колориту. Всі ці нюанси притаманні ескізам М. О. Врубеля до розписів Володимирського собору. Вони ж помітні у «Янголі з кадилом» В. Д. Замирайла. Порівнюючи даний твір із роботами М. О. Врубеля, можна помітити, що янгол у В. Д. Замирайла несе те ж символічне навантаження, що притаманне й образові демона у

М. О. Врубеля. Підкреслюючи значну роль ескізів до розписів Володимирського собору, зокрема їхнього емоційного наповнення, на шляху пошуків образу демона у пізній творчості М. О. Врубеля, варто відзначити, що подібна скорбота, драматична напруга, яка відчувається у духовному наповненні згаданих творів, притаманна «Янголові з кадилом» В. Д. Замирайла. Останній твір розвиває тему «світової скорботи», що якнайповніше втілилася в ескізних варіантах розпису Володимирського собору на тему «Надгробний плач» (1887 р.) М. О. Врубеля і яка є однією з улюблених тем символізму.

Близькість до стилістики розписів Володимирського собору помітна і у творчості іншого учня школи М. І. Мурашка — Федора Володимировича Шавріна (1861–1915). Чудові приклади мистецького бачення художника — триптихи «Пісня» та «Пробудження весни» (обидва початку 1910-х років). У них помітне звернення до давньоруського мистецького спадку. Казковість та символічність притаманна створеним майстром декоративним билинам. Багатство оздоблення народного костюма перетікає в його картинах у пишно розквітле природне оточення, перетворюючись на подобу орнаментального килима. Зацікавленість давньоруською тематикою, яка творчо переосмислюється, перетворюється на джерело мистецьких пошуків, споріднює твори Ф. В. Шавріна з площинними, декоративно-узагальненими ескізами В. М. Васнецова до образів іконостаса Володимирського собору. Саме ескізність характеризує акварельні твори Ф. В. Шавріна «Пісня» та «Пробудження весни», виконані у вигляді триптиху, що надає їм іще більшої декоративності, наближаючи до улюбленої стилем модерн форми панно.

Спорідненими з ідеями, що супроводжували живописне оформлення Володимирського собору, є творчі пошуки ще одного учня Київської рисувальної школи М. І. Мурашка — Петра Івановича Холодного (1876–1930). Цей майстер зумів утілити свій талант у різних видах мистецтва — живописі, графіці, монументальному малярстві, вітражі. Важливою для його творчого бачення, як і митців, що працювали над оформленням Володимирського собору, була актуальна для мистецтва стилю модерн проблема монументальності. Як і для В. М. Васнецова та М. О. Врубеля, живильною для П. І. Холодного стає візантійська художня традиція та звернення до народного мистецтва. Його ранні твори, як, наприклад, «Дівчина та пава» (1915 р.), виявляють тяжіння митця до лінеарно-площинного вирішення композиції, до локальності кольорових плям теплої звучної гами, декоративності живописного простору. Усі ці риси, запозичені майстром від народного мистецтва, співвідносять його твори зі стилістикою модерну. З часом у творчості П. І. Холодного все більшою мірою виявляється звернення до візантійської традиції. У цьому ключі майстер шукає джерело відродження національної монументалістики, що споріднює його мистецькі пошуки з художніми засадами творчості Михайла Львовича Бойчука (1882–1937) — засновника нового

українського монументального живопису, одного з перших професорів Української академії мистецтв.

Заглибленість у народну мистецьку течію простежується у вишуканості лінеарної ритміки, у багатстві кольору творів Михайла Івановича Жука (1883–1964), у минулому — також учня школи М. І. Мурашка. Його пишно розквітлі графічні твори містять іконографічні мотиви модерну, зокрема — мотив хвилі. Хвилеподібний рух ліній, що оточує постать юнака та його музи у панно «Чорне і біле» (1912 р.), здіймає до небес мелодію сопілки та квітковий цвіт, уподібнює бічні частини композиції до орнаменту. Цей декоративний мотив нагадує орнамент народної вишивки «дерево життя», в якому сплітаються глибоко символічні та улюблені народними майстрами соняхи, чорнобривці, гвоздики. Здається, те ж саме емоційне забарвлення, що несе символіка безкінечності та розвою традиції, прагне втілити у своєму творі М. І. Жук. Національне мистецтво, яке переосмислюється майстром відповідно до засад нового мистецтва, стає вагомою рисою художнього світосприйняття майстра. Як вважає О. А. Лагутенко: «Жук прагне поєднати традиційні орнаментальні мотиви народної творчості з пластичною мовою стилю модерн. Очевидно, що художник рухався у напрямі від загальноєвропейського стилю модерн до пошуку національних його варіантів» [4, с. 54]. Тобто, звернення до національного культурного коріння неабияк впливало на стилістику творів М. І. Жука.

Квінтесенцією модерну можна назвати ескіз майстра до декоративного панно «Лілея» (1908 р.). У цьому творі з обіймів крил, які утворюють небесно-зоряне небо, виступає графічно-стилізована лісова лілія, що буяє при світлі молодого місяця. Тут використаний характерний для модерну мотив крил, одні з перших прикладів якого бачимо у розписах Володимирського собору у Києві. Цей мотив пізніше збагатить своєю символікою та декоративним звучанням і панно «Чорне і біле». Важко знайти більш лаконічні, поетичні та іконографічно повні втілення українського варіанту стилю модерн, ніж згадані твори М. І. Жука.

Розглядаючи питання переосмислення народного мистецтва у стилістиці українського модерну, неможливо залишити поза увагою і творчість Всеволода Миколайовича Максимовича (1894–1914). Грандіозні та площинні полотна художника сповнені ритміки, виразної лінеарності. Виконані вони, здебільшого, у традиційній для української вишивки кольоровій гамі. Твори майстра насичені повторюваними геометричними елементами червоного білого та чорного кольорів, що, ніби стібки голки з ниткою або змахи леза по дереву, вимальовують загальну стриману композицію. Попри те, що тематичним натхненням таких робіт В. М. Максимовича, як «Декоративні панно» з постатями атлетів чи «Бенкет» є скоріше не народний епос, а античний міф, втілені вони під впливом національного мистецтва, органічно сприйнятого українським майстром.

У творчості В. М. Максимовича проблема звернення до національного коріння культури, що стає ак-

туальною ще у час розписів Володимирського собору у Києві, виходить на той же рівень, що й візантійська культурна спадщина у мистецькому баченні М. О. Врубеля. Вона визначає не стільки тематичне коло робіт, скільки характер їхнього втілення. Символіку, що несе контрастна, пристрасно-яскрава і, водночас, така традиційна для українського народного мистецтва кольорова гама, пульсуюча ритміка елементів-знаків, що зливаються в єдиному композиційному потоці, можна порівняти з безкінечним рухом ліній української вишивки, що символізують вічне переродження, плодючість та розквіт.

У творчості В. М. Максимовича набуває розвитку і прагнення модерну до монументальності, що постає одним зі шляхів оновлення мистецтва ще в ескізах М. О. Врубеля до розписів Володимирського собору. Духовне наповнення персонажів В. М. Максимовича також можна порівняти із врубелівським — це гіганти, що сягають своїми обрисами контурів рами, що приховують віруючу вітальну енергію у площинній тілесній оболонці. Розчинені у позачасовому просторі, у циклічному переживанні напруги життєвої енергії, його атланти виявляють у панно художника справді монументальний дух. Подібне відчуття прихованої за оболонкою поверхневого денді пристрасті творця можна помітити і в «Автопортреті» художника (1913 р.). Отож, у творах В. М. Максимовича простежується звернення до національного коріння культури на рівні мистецького світовідчуття. Актуальним в його творчості стає також специфічне, екзальтовано-монументальне духовне наповнення образів, яке можна порівняти із вирішенням окремих робіт М. О. Врубеля до Володимирського собору у Києві.

Коротко розглянувши основні питання, що були актуальними для мистецького процесу часу розписів Володимирського собору у Києві та періоду розквіту стилю модерн в Україні, можна помітити певну спорідненість творчих пошуків у художників, професійний доробок яких співвідноситься зі згаданими явищами. Спорідненими, зокрема, є пошуки монументальності, що велися митцями через звернення до візантійської художньої спадщини, декоративізму творчого мислення, котрий часто сягав своїм корінням народної культури, символізму емоційного забарвлення.

Живописний ансамбль храму являє собою приклад сплаву культурних набутків та потреб сучасності, що стає традиційною практикою для українського модерну. Розписи собору є справжнім містком у часі, що пов'язує період становлення національної художньої школи наприкінці XIX століття із часом розквіту мистецьких пошуків в Україні на початку XX століття. Саме так можна охарактеризувати місце цієї пам'ятки в історії українського модерну. Тому представлення творів, що стосуються розписів Володимирського собору у Києві на виставці «Українська лінія модерну» в Національному художньому музеї України є обґрунтованим і абсолютно необхідним.

1. *Дедлов В. Л.* Кіевскій Владимірскій соборъ и его художественные творцы / В. Л. Дедлов. — С автотипическими снимками. — М. : И.Кнебель, 1901. — 92 с. — (Вопросы науки, искусства, литературы и жизни, № 25).
2. *Киркевич В. Г.* Володимирський собор у Києві / В. Г. Киркевич. — К. : Техніка, 2004. — 208 с. : іл. — (Національні святині України). — Присвячується 2000-літтю Різдва Христового.
3. *Лагутенко О. А.* Всевладність краси : Графіка та живопис Михайла Жука. [альбом] / авт. вст. ст. Ольга Лагутенко. — К. : ООО Галерея НЮ АРТ, 2011. — 144 с.
4. *Лагутенко Ольга.* Українська графіка першої третини XX століття / Ольга Лагутенко. — К. : Грані-Т, 2006. — 239 с.
5. *Нестеров М. В.* Давние дни : Встречи и воспоминания / М. В. Нестеров. — М. : Искусство, 1959. — 398 с. : ил.
6. *Прахов Н. А.* Страницы прошлого : очерки-воспоминания о художниках / Прахов Н. А. [общ. ред. В. М. Лобанова]. — К. : Вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. — 307 с.
7. *Савицкая Лариса.* На пути обновления : Искусство Украины в 1890-1910 годы / Лариса Савицкая ; Нац. техн. ун-т «ХПИ». — Х. : ТО Эксклюзив, 2003. — 468 с.
8. *Сарабьянов Д.* История русского искусства конца XIX — начала XX века / Д. Сарабьянов. — М. : АСТ-ПРЕС ; Галарт, 2001. — 301 с.
9. *Сарабьянов Д. В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начало XX века / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство — XXI век, 2003. — 296 с.
10. *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века : исследования : очерки / Г. Ю. Стернин. — М. : Советский художник, 1984. — 296 с. : 131 ил.
11. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России начала XX века / Г. Ю. Стернин. — М. : Искусство, 1976. — 209 с.
12. *Суздалев П. К.* Врубель / П. К. Суздалев. — М. : Советский художник, 1991. — 364 с. : ил.
13. *Царьова М. В.* Кам'яний свідок / М. В. Царьова. — 2-е вид., перероб. і доп. — К. : Будівельник, 1973. — 72 с.
14. *Карпова Т.* Пленники красоты [Електронний ресурс] / Татьяна Карпова // «Наше наследие»: историко-культурный журнал. — 2005. — № 73. — Режим доступу до журн. : http://nasledie-rus.ru

РОСПИСИ ВЛАДИМИРСКОГО СОБОРА В КИЕВЕ И УКРАИНСКИЙ МОДЕРН

Евгения Демченко

Аннотация. В статье рассматриваются росписи Владимирского собора в Киеве и эскизы к ним В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, В. А. Котарбинского и М. В. Нестерова в контексте истории украинского варианта стиля модерн.

Ключевые слова: Владимирский собор в Киеве, национальный стиль, византийское искусство, стиль модерн.

PAINTINGS OF ST. VOLODYMYR'S CATHEDRAL IN KIEV AND UKRAINIAN MODERN STYLE

Ievgeniia Demchenko

Annotation. This article is about the paintings of V. M. Vasnetsov, M. A. Vrubel, M. V. Nesterov, V. A. Kotarbinsky for St. Volodymyr's Cathedral in Kiev and their sketches in the context of the Ukrainian Modern Style history.

Keywords: St. Volodymyr's Cathedral in Kiev, national style, Byzantine art, Modern Style.

УДК 7.046.3:271.2-523.47](477)

Олександра Шевлюга
аспірантка при кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА

До передісторії українського іконостаса

Анотація. Метою даної роботи є дослідження ґенези передвівтарної огорожі, що передувала створенню українського іконостаса.

Ключові слова: темплон, передвівтарна огорожа, архітрав, колона, парапет, капітель.

Дослідження ґенези українського іконостаса, як низького так і високого, практично ще не розпочато. Порівняно невеликий компендіум робіт лише побічно, здебільшого на основі гіпотез, а не на вивченні фактичного матеріалу, окреслює історію виникнення передвівтарної огорожі часів Київської Русі, яка передувала іконостасові, а спроби створити, хоча б умовну реконструкцію цих передвівтарних огорож зовсім відсутні. Загалом були досліджені матеріальні артефакти самої конструкції та ізольовано від цього — ікони й історичні джерела.

З прийняттям християнства в Київській Русі розпочинається будівництво церков і оздоблення їх всім необхідним для здійснення повноцінних релігійних обрядів. Одним з найважливіших елементів сакрального простору храму є передвівтарна огорожа, яка на той час також була перейнята з Візантії.

Дослідження передвівтарної огорожі храмів на теренах України доцільно розпочати з Десятинної церкви — першого мурованого храму Давньої Русі. Зважаючи на невелику кількість достовірних даних з археологічних розкопок церкви та деякі матеріали з лапідарію Софійського заповідника, вчені висловлюють припущення стосовно вигляду її передвівтарної огорожі.

Високий рівень майстерності в різьбленні мармурових деталей Десятинної церкви відзначав ще Д. В. Айналов [2, с. 6]. Т. А. Чукова, досліджуючи залишки мармурових частин — капітелі, різьблені плити та карнизи [19, с. 7], висловлює припущення про існування в храмі передвівтарної огорожі-портика, яка складалася з плит парапету, колон та архітрава [30, с. 16]. Зазначений тип огорожі був поширений у візантійських пам'ятках цього періоду [33, с. 1–28].

Є. І. Архіпова підтверджує приналежність до передвівтарної огорожі деяких фрагментів мармурових плит з двостороннім різьбленням, фрагмент імпоста або бази невеликої мармурової колони та архітрава [3, с. 36–38]. Ці фрагменти можуть дати уявлення також про мармуровий темплон у вигляді портика.

Стосовно передвівтарної огорожі Софії Київської погляди науковців не

співпадають у питаннях щодо типу, матеріалу та характеру її рельєфних зображень. До часу проведення ґрунтовних досліджень всіх мармурових фрагментів і до великих археологічних розкопок в соборі Д. В. Айналов розглядав частину мармурового антаблемента завдовжки «2 аршина и 3 вершка» і шириною «10,5 вершков» з різьбленим фризом, прикрашеним «арочками, внутри которых изображены розетки, деревца, листья, кресты на шаре и голгофские кресты» як таку, що належить до вівтарної огорожі [2, с. 8]. П. Г. Лебединцев до решток передвівтарної огорожі відносив мармурові капітелі, бази, фрагменти різьбленого карниза, решткі напівколонок, а також знайдений під підлогою довгий металевий стрижень (довжина його дорівнює ширині вівтарної арки), який міг використовуватись для тканинної завіси, що була важливим елементом передвівтарної конструкції. Висоту темплону в декілька аршинів П. Г. Лебединцев вираховував, орієнтуючись на фрескові зображення на пілонах передвівтарних стовпів, що починаються на рівні 5 аршина (бл. 3,50 м) від підлоги собору, а один з дверних отворів темплону, судячи з відбитків у мармуровому брусі, міг бути завширшки близько 124 см [8, с. 83–84]. На думку цих дослідників, передвівтарна огорожа Софійського собору може бути представлена як колонада, перекрита архітравом з тканинною завісою.

Мартін Грюневег у 1584 р. повідомляє, що бачив у Софійському соборі стару передвівтарну огорожу, яка мала дерев'яний архітрав на чотирьох стовпах і вже не мала царських врат. Дві чудові ікони — Спаса і Богородиці — знаходились в темплоні — вони були дуже великі за розмірами, через що їх не змогли забрати до іншої церкви [4, с. 204]. О. Є. Етінгоф не виключає, що мандрівник міг описувати первинну огорожу ще середини XI ст. [31, с. 76].

М. К. Каргер за результатами археологічних досліджень визначив, що кам'яна передвівтарна огорожа створена водночас із собором і розташовувалась перед центральною апсидою між внутрішніми лопатками передвівтарних стовпів (дослідження перед бічними апсидами були ускладнені) і, на його думку, виконана з мармуру [6, с. 206, мал. 67]. Він також припускав, що темплон був розібраний по шматках ще в XVI–XVII ст. До скульптурного декору передвівтарної огорожі дослідник відносив фрагмент мармурового рельєфу із зображенням птаха [6, с. 205–206], який пізніше був втрачений. В. Г. Пуцко пов'язував цей рельєф з архітравом огорожі й вважав, що він є частиною відомої візантійської композиції «Джерело Життя» [16, с. 101–102], до того ж архітрав був прикрашений і кольоровими вставками. Але це припущення має аргументовані заперечення [30, с. 18; 3, с. 74–75].

Окремої думки дотримувався Ю. П. Нельговський — він реконструював передвівтарну огорожу без колон, як низький бар'єр з проходом в центрі, до якого входило шість квадратних орнаментованих плит [13, с. 13–15]. Такі огорожі належать до раннього типу і подібні за формою до зображень з «михайлівських» мозаїк [13, с. 14]. Запропонована дослідни-

ком реконструкція викликає багато справедливих нарікань [17, с. 102; 3, с. 74; 30, с. 18]. Крім того, Ю. П. Нельговський припускав можливе використання в темплоні не тільки мармурових, але й шиферних плит [13, с. 18]. Згадує дослідник і декоративні тканини, що застосовувалися над передвівтарною огорожею як завіси [13, с. 16]. Передвівтарну огорожу Софійського собору ремонтували або переробляли ще у XII–XIII ст., бо розчин, яким були з'єднані плити порога темплону, були покладені на первинну підлогу [13, с. 15].

Одну з шиферних плит з плетінчастим орнаментом, але з різьбленням дещо нижчої якості, вбачає у передвівтарній огорожі невеликого приділа Софії Київської, на відміну від мармуру в головному вівтарі, В. Г. Пуцко [18, с. 215–216]. Проте Є. І. Архіпова датує композицію саме цієї плити другою половиною XI–XII ст. і зауважує, що походження її невідоме [3, с. 86].

Те, що передвівтарна огорожа була мармуровою і розташовувалась перед центральною апсидою між східними стовпами, стверджує і Г. Н. Логвин. За його припущенням, до неї входили колони, мармурові різьблені плити, капітелі та архітрав з карнизом, орнаментованим аркатурою й кипарисами [22, с. 162].

Т. А. Чукова робить обережне припущення, що передвівтарна огорожа собору була кам'яною, не виключає застосування в ній, крім мармурових, ще й шиферних плит і схиляється до думки, що софійський темплон також мав вигляд портика [30, с. 18–19].

Досліджуючи мармурові капітелі, частини карниза, цоколя та інші фрагменти, які могли належати до передвівтарної огорожі Софійського собору Є. І. Архіпова зауважує, що для реконструкції цього замало [3, с. 72–74]. Значущим є те, що три різьблені капітелі, що атрибутуються як належні до темплону, мають подібний декор та розміри, дві протилежні їхні грані прикрашені зображеннями хреста, які широко застосовувались в орнаментації візантійських темплонів [7, с. 178]. В одній з капітелей є отвір для кріплення ікони чи завіси [3, с. 73]. Крім того, існує ще одна капітель, яка вирізняється і за орнаментом, і за розмірами, в її декорі також наявне зображення хреста і пальмети, і дослідники схильні вважати її частиною мармурового ківорію собору [28, с. 136; 17, с. 103] або вівтарної огорожі бічних апсид [34, с. 83]. Щодо знайдених фрагментів мармурових капітелей іншого типу, то вони могли належати також бічним вівтарним огорожам [34, с. 83; 3, с. 74]. Плити мармурового парапету софійського темплону не збереглися [3, с. 74].

Враховуючи все вищевикладене з приводу передвівтарної огорожі Софійського собору, можемо припустити наявність в давньому соборі мармурової огорожі у вигляді портика з чотирма колонами перед центральною апсидою, парапетом, архітравом і, ймовірно, завісою. Довжина головної частини темплону сягає 6,50 м, а бічних — 2,75 і 2,80 м, висота — до 3,50 м. Темплон міг знаходитись не тільки перед центральною апсидою, а й перед дияконіком або жертовником; є вірогідність, що мармурова

огорожа існувала й перед іншими приділами храму.

Маємо враховувати значущість головного собору держави для зміцнення християнства в Київській Русі та для замовників собору — Ярослава Мудрого і київського митрополита Феопемта, а також те, що вівтарний простір мав найбільш символічне навантаження, отже й матеріали для його оформлення слід було підбирати відповідні. Зважаючи на те, що мармур у соборі широко використовувався і для другорядних, з точки зору сакрального значення, деталей і на те, що в період будівництва не було нестачі в цьому матеріалі [3, с. 38] (а використовувався проконеський мармур), то припущення, що у передвівтарній конструкції застосовувався виключно мармур, особливо в часи ярославового будівництва, здається найбільш переконливим. До того ж, шиферні плити, які вважалися приналежними до софійського темплону, як уже зазначалося раніше, мали нижчий професійний рівень різьблення і не відповідали рівневі обробки наявних у соборі різьблених плит парапетів хорів та мармурового саркофага Ярослава Мудрого.

З вівтарною огорожею храму на вул. Володимирський В. Г. Пуцко пов'язує різьблену шиферну плиту майже квадратної форми, що зберігалася в Софійському соборі з XIX ст. [2, с. 8], та фрагменти іншого шиферного рельєфу, знайдені на території Софії Київської у 1946 році [18, с. 211, 217–218]. Є. І. Архіпова не погоджується з приналежністю зазначених фрагментів до цієї споруди, бо вони, на її думку, пов'язані із Софійським собором, оскільки були знайдені в шарі будівельного сміття реставраційних робіт XVII–XVIII ст. [3, 87].

Перші згадки про існування «олтарныа ограды» в Успенському соборі Печерського монастиря знаходимо у Києво-Печерському Патерику [1, с. 14]. П. Лебединцев вважав, що в храмі була невисока огорожа, «близько 6 аршин», яка складалася з мармурових плит і стовпів, перекрита архітравом, на якому над дверми огорожі знаходилася ікона із зображенням «Деісіса» [9, с. 10–11].

Павло Алеппський бачив в Успенському соборі чудову передвівтарну огорожу і стверджував, що вона дуже стара [15, с. 51]. На думку М. В. Холостенка сирійський мандрівник міг бачити старовинну мармурову огорожу з колонами та архітравом, що розташовувалась поза сучаснішим тритябловим іконостасом, можливо князів Острозьких [28, с. 134]. М. В. Холостенко реконструює в монастирському соборі давній темплон, залучаючи для того фрагменти архітрава й чотири мармурові фусти колон з церков Ближніх печер монастиря, де, за переказами, використовували рештки старовинної «успенської» огорожі та капітелі з лапідарію Софійського собору, оскільки їхні розміри збігаються [28, с. 137, мал. 26]. Підтвердженням того, що колони використані в печерних церквах повторно, засвідчує те, що вони поставлені основою догори. Дослідник також зміг визначити висоту темплону, що становить 3,02 м, і парапету — 1,51 м. На фустах колон залишилися сліди від трьох металевих кріплень, якими могли фіксуватися ікони й парапет.

М. В. Холостенко вважав, що на архітраві передвівтарної огорожі знаходилися 5 ікон, з боків центральних врат — дві намісні ікони в інтерколумніях, а увінчувався темплон хрестом або Розп'яттям [28, с. 135–136].

Є. І. Архіпова підтверджує проконеське походження мармуру конструктивних деталей всіх трьох церков — Десятинної, Успенської та Софії Київської [3, с. 100]. Проте зауважує, що первісна мармурова огорожа печерської церкви загинула під час землетрусу 1230 р., і Павло Алеппський не міг її бачити [3, с. 99].

Таким чином, можна погодитись із запропонованою М. В. Холостенком реконструкцією, яка являє собою тип візантійського темплону у вигляді портика.

Про те, що до вівтарної огорожі київського Дмитрівського собору могли входити «михайлівські» шиферні рельєфні плити із зображенням святих вершників, висловила думку Г. В. Сидоренко [20, с. 246]. Деякі ж дослідники, справедливо наголошують на монументальному характері зображень [12, с. 37–46], що може свідчити про розрахунок майстра на споглядання рельєфів з далекої відстані, а при оздобленні плит огорожі різьблення було деталізоване й ретельно оброблене [3, с. 118], тому застосування цих плит в конструкції темплону малоймовірне.

До Михайлівського Золотоверхого собору можуть бути віднесені три мармурові капітелі, що збереглися, а також втрачені мармурові капітель та дві невисокі колони, які були використані у прибудовах собору повторно [3, с. 120–121]. Три капітелі прикрашені різьбленим орнаментом із «візантійськими» хрестами й листям аканта лише з трьох боків, а четвертим вони прилягали до стіни або кута. Є. І. Архіпова припускає використання їх у східній частині храму, але оскільки капітелей більше ніж дві, то вони не могли бути частиною передвівтарної огорожі і, на її думку, мармурові колони з капітелями були застосовані для оздоблення входів або портиків [3, с. 121]. Автор вважає за доцільне вважати приналежність мармурових колон і капітелей до передвівтарної огорожі, яка могла розміщуватись не тільки перед головною апсидою храму, а й перед бічними, за принципом огорожі — портика монастирів Ватопед [21, мал. 7] та Хіландар на Афоні [7, мал. 15], де й бічні вівтарі оздоблені архітравом та колонами, що прилягають до передвівтарних стовпів, а в такому випадку капітелей з однією неорнаментованою стороною знадобилося б шість. Створення темплону перед трьома апсидами було доволі поширеним явищем у візантійських храмах XI–XII ст., про що може свідчити також і передвівтарна огорожа храму Дафні XI ст. [7, мал. 15]. Як зазначає у своїй згадці Павло Алеппський, плити парапету михайлівського темплону були шиферними та інкрустовані мозаїкою. До темплону міг належати і фрагмент невеликої гранчастої мармурової невеличкої колони [3, с. 121].

Більшість храмів домонгольської доби в Україні залишаються здебільшого малодослідженими, та все ж, судячи з результатів проведених досліджень, можемо стисло окреслити спостереження деяких вчених.

Відомостей про передвівтарну огорожу Кирилівської церкви Києва обмаль. Н. В. Холостенко зобразив план церкви, де лінією означено розташування передвівтарної огорожі, яка проходить від північної до південної стіни перед трьома апсидами, торкаючись західних лопаток передвівтарних стовпів [23, с. 10]. Однак В. Г. Пуцко вважав, що огорожа знаходилася тільки перед центральною та південною апсидами, а через віднайдений на південній стіні апсиди паз, мала висоту 3,14 м. Дослідник вважає, що цей паз міг належати до кріплення тябла в передвівтарному темплоні [16, с. 247–250]. На думку Г. Н. Логвина, паз не стосується стародавніх часів, а належить до XIX ст. [11, с. 177–178].

До передвівтарної огорожі невідомого київського храму XII–XIII ст. могла належати всуціль прикрашена трилисниками та зигзагоподібною лінією невеличка колона з пісковику, яку було знайдено у південно-східній частині «міста Володимира» [3, с. 130–131]. Інша невелика мармурова капітель трапецієподібної форми, орнаментована з усіх чотирьох боків, має на одній грані зображення хреста, а на іншій — монограму Палеологів у медальйоні; вона також могла бути частиною якогось темплону, бо час та місце її знайдення невідомі [3, с. 131]. Є. І. Архіпова датує капітель широко — кінцем XII–XIV ст., часами «Палеологівського ренесансу» [3, с. 132].

Досліджуючи церкву Апостолів в Білогородці під Києвом, В. В. Хвойка віднайшов залишки передвівтарної огорожі. Від південної до північної стіни, поперек східної частини храму, впритул до західних лопаток передвівтарних стовпів йшло заглиблення завширшки 40 см і глибиною 45 см, на дні якого знаходились рештки дерев'яної основи огорожі [29, с. 80–81; 30, с. 20]. На думку В. М. Лазарева, дерев'яний темплон повторював структуру візантійського мармурового і також складався з колон, архітрава і плит парапету [7, с. 193], тому, гіпотетично, тут міг бути поставлений подібного типу темплон.

Здійснюючи археологічні дослідження одноапсидної Спаської церкви у Переяславі-Хмельницькому, М. К. Каргер виявив, що апсиду відокремлює від основної частини храму викладений шиферними плитами поріг, за яким знаходиться цегляна вимостка (у два ряди цегли), що, можливо, слугувала основою передвівтарної огорожі [5, с. 14]. Дослідник не лишив ніяких думок з приводу конструкції та матеріалу огорожі. Таке незвичайне розташування передвівтарної огорожі не між передвівтарними стовпами, а на кордоні між апсидою та наосом, зумовлене винятковою архітектурою двостовпного храму-усипальниці, де жертовник та дияконик розташовані в нішах східної стіни і виступають до основного об'єму храму [30, с. 21].

На місці передвівтарної огорожі в Спаському соборі у Чернігові розкопками виявлені залишки згорілої деревини та фрагменти шиферних плит [27, с. 200]. М. В. Холостенко вважає, що тут могла бути невисока огорожа легкого типу, у вигляді бар'єра [27, с. 200]. З цим не погоджується Т. А. Чукова, оскільки вважає, що двоярусність інтер'єру собору мала

впливати і на монументальність передвівтарної огорожі, котра створювала б необхідний акцент для «завершеності композиції центральної частини собору» [30, с. 21]. Дослідниця припускає наявність у конструкції дерев'яного антаблемента [30, с. 21].

У Борисоглібському соборі Чернігова дослідженням було встановлено наявність дерев'яної передвівтарної огорожі [26, с. 196]. Цікавим є використання дерева для такого важливого сакрального елемента собору, особливо тому, що для його оздоблення широко застосовувався камінь [26, с.196; 30, с. 22]. Але щодо типу темплону, то це міг бути темплон-портик, поширений, як уже згадувалося, в XI–XII ст.

Фрагменти різьбленого каменю, знайдені при розкопах Благовіщенської церкви в Чернігові, дають підстави передбачати наявність кам'яної передвівтарної огорожі, колони якої були вкриті плетінчастим різьбленням, подібним до колон Дмитрівського собору у Володимирі [30, с. 22].

М. В. Холостенко висловив цікаве припущення щодо використання у давній вівтарній огорожі Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові різнокольорового вітражу. В ході розкопок не виявлено спеціальної основи під вівтарну огорожу, але в підбанному просторі було знайдено, у великій кількості, вітражне кольорове скло різної форми, розмальоване рослинними візерунками [24, с. 56–57]. Ймовірно, що основна частина передвівтарної конструкції була дерев'яною [30, с. 23].

Успенський собор Галича, за даними Я. Пастернака, мав кам'яну передвівтарну огорожу [14, с. 123–124]. А в білокам'яній церкві XII ст. з с. Васильова, що на Буковині, були знайдені кам'яні фундаменти передвівтарної огорожі, яка відділяла вівтарну частину церкви; втім у публікації не згадується, чи охоплювала вона всі три апсиди, чи була розташована лише перед центральною [10, с. 41–42].

На жаль, не було досліджено передвівтарні огорожі Успенського собору у Володимирі-Волинському, церкви св. Пантелеймона в Крилосі, церкви св. Миколи у Львові й чернігівських храмів св. Іллі та св. Параскеви П'ятниці.

Висновки. Таким чином, в Україні часів Київської Русі було успадковано візантійський темплон у вигляді портика, який складався з колон, архітрава та парапету. Втім, залежно від історичних обставин і матеріалу, з якого будували храм, конструкція виконувалась з мармуру або мармуру з шифером, з дерева або дерева з каменем. З приводу декоративного різьблення кам'яних деталей огорожі можна припускати використання традиційних візантійських композицій з вписаними в коло хрестом, шестикінечною хризмою, різноманітними розетками, плетінчасті композиції зі стрічкою, ромбом, невеликими колами та іншими декоративними елементами [3, с. 36, 37, 93]. Можна вважати, що у переважній більшості дерев'яних храмів, що не дійшли до нашого часу, вже в передмонгольську добу переважали саме дерев'яні архітектурні композиції передвівтарних огорож. Наступне наше завдання — з'ясувати, які саме ікони (або монументальне малярство) входили до складу подібних огорож.

1. *Абрамович Д.* Киево-Печерский патерик / Абрамович Д. — К. : Час, 1991. (Репринтне видання з видання 1931 р.). — 280 с.
2. *Айналов Д. В.* Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви / Айналов Д. В. // Труды XII археологического съезда в Харькове, 1902. — М., 1905. — Т. 3. — С. 5–11.
3. *Архипова Е. И.* Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X — первая половина XIII вв.) / Е. И. Архипова. — К. : Стилос, 2005. — 286 с.
4. *Ісаєвич Я.* Мартин Груневег і його опис Києва / Ісаєвич Я. // Всесвіт. — № 5. — 1981. С. 204–211.
5. *Каргер М. К.* Раскопки в Переяславе-Хмельницком в 1952–1954 гг. / Каргер М. К. // Советская Археология. — М., 1954. — Т. 20. — С. 5–30.
6. *Каргер М. К.* Древний Киев: В 2 т. — Т. 2. Памятники киевского зодчества X–XIII вв. / М. К. Каргер. — М. ; Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1961. — 662 с.
7. *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон / Лазарев В. Н. // Византийский временник. — 1967. — С. 162–196.
8. *Лебединцев П.* О святой Софии Киевской / Лебединцев П. // Труды III АС. в Киеве. — К., 1878. — Т. 1. — С. 53–93.
9. *Лебединцев П.* Киево-Печерская Лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии. — К., 1886.
10. *Логвин Г. Н., Тимощук Б. А.* Белокаменный храм XII века в Василеве / Логвин Г. Н., Тимощук Б. А. // Памятники культуры. Исследования и реставрации. — М., 1961. — Т. 3. — С. 37–50.
11. *Логвин Г. Н.* К истории сооружения Софийского собора в Киеве / Логвин Г. Н. // Памятники культуры. Новые открытия. — М., 1977. — С. 169–186.
12. *Міляєва Л.* Повернення до атрибуції рельєфу «Невідомого святого вершника» / Міляєва Л. // Родовід. — К. — 2002. — С. 37–46.
13. *Нельговський Ю.* Матеріали до вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єру Софії Київської / Нельговський Ю. // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — К., 1959. — С. 5–29.
14. *Пастернак Я.* Старий Галич / Пастернак Я. — Краків — Львів, 1944.
15. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / [пер. с араб. Г. Муркоса]. — Вып. 2. — М., 1897.
16. *Пуцко В. Г.* Приделы Кирилловской церкви в Киеве // Зборник народны музеја. 9–10. — Београд, 1979. — С. 243–255.
17. *Пуцко В. Г.* Фрагмент мраморного архитрава алтарной преграды Софии Киевской / Пуцко В. Г. // Археолошки музеј на Македонја. Книга 10 — 11 тома. — Скопје, 1983. — С. 101–104.
18. *Пуцко В. Г.* Шиферные рельефы в лапидарии Софии Киевской / Пуцко В. Г. // СА. — № 1. — М., 1984. — С. 210–221.
19. *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников / Раппопорт П. А. — Л. : Наука, 1982. — 136 с.
20. *Сидоренко Г. В.* «Михайловские» рельефные плиты XI в. О возможной алтарной преграде Дмитриевского собора в Киеве / Сидоренко Г. В. // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. — М., 2000. — С. 243–266.
21. *Смирнова Э. С.* Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды / Смирнова Э. С. // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. — М., 2000. — С. 267–311.
22. Собор святої Софії в Києві. Книга — альбом / авт. тексту Логвин Г. Н. К. : Мистецтво. — 2001. — с. 352, іл.
23. *Холостенко Н. В.* Новые данные о Кирилловской церкви в Киеве / Холостенко Н. В. // Памятники культуры.

Исследования и реставрация. — М., 1960. — Т. 2. — С. 5–19.
24. *Холостенко Н. В.* Архитектурно-археологическое исследование Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове / Холостенко Н. В. // Памятники культуры. Исследования и реставрация. — М., 1961. — Т. 3. — С. 51–67.
25. *Холостенко Н. В.* Исследование руин Успенского собора / Холостенко Н. В. // Культура и искусство Древней Руси. — Л., 1967. — С. 58–68.
26. *Холостенко Н. В.* Исследование Борисоглебского собора в Чернигове / Холостенко Н. В. // Советская археология. — № 2. — М., 1967. — С. 188–210.
27. *Холостенко Н. В.* Мощеница Спаса Черниговского / Холостенко Н. В. // Культура средневековой Руси. — Л. : Наука, 1974. — С. 199–202.
28. *Холостенко М. В.* Успенський собор Печерського монастиря / Холостенко М. В. // Стародавній Київ. — К. : Наукова думка, 1975. — С. 107–170.
29. *Хвойко В. В.* Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена / Хвойко В. В. — К., 1913.
30. *Чукова Т. А.* Алтарь древнерусского храма конца X — первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным / Чукова Т. А. — СПб : Петербургское востоковедение, 2004. — 224 с.
31. *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России / Этингоф О. Е. — М. : Индрик, 2005. — 768 с.
32. *Бабин Г.* О живописном украсу олтарских преграда / Бабин Г. // Зборник за ликовне уметности Матице српска. — Нови Сад, 1975. — Т. 11. — С. 3–41.
33. *Epstein A.* The middle Byzantine sanctuary barrier: Templon or Iconostasis? / Epstein A. // Journal of the British Archaeological Association. — London, 1981. — № 134. — С. 1–28.
34. *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen Age (XIe — XIVe s.) / Grabar A. — Paris, 1976. — 167 p.

К ПРЕДЫСТОРИИ УКРАИНСКОГО ИКОНОСТАСА

Александра Шевлюга

Аннотация. Цель данной работы исследовать генезис алтарной преграды, которая предшествовала созданию украинского иконостаса.

Ключевые слова: темплон, алтарная преграда, архитрав, колонна, парапет, капитель.

PRE-HISTORY OF THE UKRAINIAN ICONOSTASIS

Oleksandra Shevliuga

Annotation. The purpose of the advanced study is to probe the genesis of altar barrier, which preceded creation of the Ukrainian iconostasis.

Keywords: templon, altar barrier, architrave, column, parapet.

УДК 7.043

Наталія Мартиненко
здобувач при кафедрі теорії та історії мистецтва НАОМА

Семантика рослинних орнаментів «Морріс і Ко»

Анотація. В статті розглядається семантика декоративних рослинних орнаментів, створених майстрами відомої британської компанії «Морріс і Ко» наприкінці XIX — початку XX століття.

Ключові слова: рослинний орнамент, семантика, декоративне мистецтво, «Морріс і Ко».

Постановка проблеми. Декоративні орнаменти «Морріс і Ко» являють собою безцінне надбання художньо-прикладної творчості Великобританії кінця XIX — початку XX століття і є невід'ємною органічною складовою частиною декоративно-ужиткового мистецтва країни вже протягом трьох віків. Чарівні орнаменти й досі постійно використовуються сучасними виробниками, такими, як Сандерсен, Лара Боу, Барбор та багатьма іншими. Сьогодні, на початку XXI століття творчий доробок компанії, як ніколи, продовжує викликати інтерес науковців. Широке дослідницьке поле являють собою загадкові орнаменти компанії. На думку автора даної статті, особливий інтерес полягає у вивченні їхньої семантики.

Актуальність дослідження. Наразі подібне дослідження дуже актуальне. Підвищена зацікавленість молодого покоління дизайнерів творчістю майстрів «Морріс і Ко», пошук нових, сучасних інтерпретацій художніх ідей минулого, що потребують глибинного розуміння їхнього первісного значення.

Зв'язок авторського доробку з важливими та практичними завданнями. Обґрунтування доцільності семантичного аналізу структури візерунків має надзвичайно розширити межі можливих сучасних інтерпретацій, дати поштовх до нових творчих злетів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Чарівні рослинні візерунки, створені майстрами компанії, широко відомі поціновувачами спадщини руху «Мистецтва і Ремесла», завдяки публікаціям в дослідницькій літературі, провідне місце серед яких, безумовно, належить роботам Лінди Перрі [1], і численним посібникам широкого користування з вишивання, аплікації, інтер'єрного дизайну і навіть садівництва. Незважаючи на широкий спектр публікацій, майже всі серйозні видання розглядають суто декоративні якості орнаментів, практично не звертаючись до можливо присутнього символізму й метафори, прихованих за чарівною худож-

ньою формою візерунка (за винятком репрезентації річок країни).

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Таким чином, огляд літератури виявляє існуючу «білу пляму» в дослідженні семантики візерунків компанії. Проте в роботі, присвяченій розгляду модерну, видатний російський науковець Дмитро Сараб'янов розмірковує про семантику орнаменту загалом, наводячи низку різнопланових думок щодо цього питання, які існують у мистецтвознавстві. Зокрема, Роберта Шмутцлера, який стверджував, що: «...орнамент не просто мав декоративне значення, а був наділений глибоким символічним змістом» [2, с. 214]. Незважаючи на те, що наведений вислів стосується творів модерну, а рослинні орнаменти «Морріс і Ко», за Сараб'яновим, ще не належать цілковито цьому стилю, на думку автора статті, існують досить об'єктивні причини, які дозволяють стверджувати про часткову присутність метафори в декоративних візерунках славнозвісної компанії.

Новизна наукового дослідження. Слід зауважити, що подібна інтерпретація не має відомого документального підтвердження і є науковим припущенням автора статті, що спирається на біографічні, історичні та культурологічні факти, що супроводжують життя і творчість даних митців.

Методологічне значення авторської розробки. Як зазначалось раніше, подібний метод роботи в дослідженні флористичної орнаментики «Морріс і Ко» має надати нових можливостей в інтерпретації творчого доробку одного з найвидатніших представників декоративно-ужиткового мистецтва Великобританії.

Виклад основного матеріалу. Рослинний світ оточував людину, щиро наділяв своїми дарами і надихав на творчість упродовж усього її існування на землі. Кожна епоха наповнювала його своїм особливим змістом, наділяла художньо-містичною символікою в міфах та легендах, архітектурі і мистецтві. Тисячоліттями людство вірило в цілющу силу рослин, спроможну оновити душу й тіло. Різні цивілізації та культури, від стародавнього Єгипту до нашого часу, наділяли флору і фауну певною художньою мовою. Не стала винятком і Великобританія доби зародження та злету індустріалізації. Саме цей період в історії країни позначений підвищеним інтересом до навколишнього рослинного світу, частково, як реакція на негативні наслідки індустріалізації, на забрудненість екологічного простору країни. Ще в XVII столітті зустрічаються наступні поетичні рядки з відомого твору Абрахама Коулі «Сад»:

Ну хто ж із тих,
Хто не втрачав здоровий глузд
І знає, що як пахне,
Оселиться не у саду коло троянд,
А там, де випари зловісні
Усі душевні поривання труять
Насмерть.

(тут і далі — довільний авторський переклад)

< ... >

Нехай міста хизуються тим,
що забезпечують
Життя достойним гордості
оздобленням,

Проте сільські простори і поля, оснащують його щитом і жезлом [3, с. 179–181].

Садівництво набуло широкого розвитку як мистецтво, що задовольняє естетичні потреби людини, і мало статут спорідненого літературній та мистецькій творчості. Безперечно, неможливо переоцінити і вплив самого садівництва на поезію, літературу та мистецтво, які, в свою чергу, збагачували та розвивали його ідеологічний та емоційний зміст, створюючи цілу низку поетичних асоціацій та емоційних шарів [4].

Розмірковуючи про садове мистецтво, великий поет-романтик Вордсворт на початку XIX століття закликав співвітчизників не задовольнятися приємним для ока споглядання поверхні речей, а «насолоджуватись вищою матерією, спроможною подарувати абсолютне задоволення, в ході отримання естетичного досвіду. Подібна магія відкриється лише тому, хто відкриє своє серце і розум сприйняттю недоторканої природи в її первісному стані, не зіпсованої втручанням індустрії... Основною порадою практикуючим майстрам було золоте правило — завжди працювати у згоді з духом природи, в гармонії з натуральними формами, наслідувати природу» [5, с. 176]. Вордсворт мав найсерйозніший вплив на формування теорій найвидатнішого представника останньої хвилі романтизму, видатного британського мистецтвознавця і критика Джона Раскіна (Рьоскіна), який спробував зробити для живопису й архітектури те, що Вордсворт зробив для поезії, а саме — показати, що велике мистецтво повинно відображати природу і надихати споглядача на відчуття поклоніння і благоговіння. Хоча ідеї Вордсворта трансформовані у Раскіна під впливом інших факторів, зокрема, догматичної теології. Під пером Раскіна «натуралізм Вордсворта перетворився на теофанію — божественне являлось людині через природу» [5, с. 227]. Не дивно, що у свідомості британців вікторіанської доби спілкування з природою майже ототожнювалося з духовним очищенням. Критичні труди великого мистецтвознавця не тільки вплинули на естетичні погляди суспільства в цілому, а й сформували основу мистецтвознавчої науки країни, вплинули на художні пошуки прерафаелітизму, надихнули легендарного Вільяма Морріса на створення неповторних дизайнерських творінь, спонукали зародження руху «Мистецтва і Ремесла».

Саме в XIX столітті особливо широкої популярності серед швидко зростаючого населення середнього класу країни набуло культивування квіткових садів, яке супроводжувалась виникненням підвищеного інтересу до флоріографії.

За словами провідного знавця природознавства XIX століття, члена королівського ботанічного товариства, Роберта Тайаса «мова квітів, насправді, така ж давня як наші пагорби, проте ніколи не зістариться, тому що кожної Весни вона відтворюється заново» [6, с. vii]. Численні посібники з «вивчення мови квітів» набули широкого використання в суспільстві Вікторіанської Британії. Наприклад, роботи вищезгаданого автора, присвячені даній темі, багаторазово перевидавались під трохи різними наз-

вами, принаймні, з 1837 по 1869 роки [6; 7]. Серед найперших публікацій, які з'явились на початку століття в англомовному світі, сучасні дослідники виділяють роботу Генрі Філіпса «Флористичні емблеми», призначену для використання ремісниками [8]. Особливий інтерес, на думку автора статті, викликає «Флористична символіка, або мова та сентименти квітів» Джона Генрі Інгрема, опублікована в 1870-ті роки. Віддаючи данину впливові поетичної спільноти на формування предмета, Інгрем зазначав: «Від часів Чосера, передвісника англійської поезії, до Теннісонської доби наші поети постійно віддавали шану символічній мові квітів» [9, с. 18], підтверджуючи думку рядками Теннісона:

Будь-хто гуляючи лугами,
У пташці, чи травині,
чи цвітінні може знайти
Для себе на забаву
Значення на власне розуміння
[9, с. 12].

В ряду подібних публікацій слід також згадати роботу Фрілінга 1851 року [10].

Сучасна дослідниця історії флоріографії Беверлі Сітон запевняє, що більшість словникових пар були створені на основі метафор, менше — на метонімії. Переважною кількістю значення базувались на окремих властивостях рослин, використовуючи схожість емблеми та певного аспекту прототипу, а саме: кольору, форми, рослинного циклу, запаху чи інших побічних характеристик. Решта значень походила із сталої традиції, загальновідомого використання чи натяку на схожість [11].

Засобами «рослинного мовлення» вікторіанці висловлювали почуття любові, дружби й образи. Виправдовуючи той факт, що флористичний символізм пронизав сучасну йому культуру, Тайас писав: «...це абсолютно природно, що ми обираємо об'єкти, які оточують нас у повсякденному житті, коли бажаємо висловити наші думки і почуття за допомогою символів замість слів. В овочевому королівстві ми знайдемо предмети якнайпридатніші для цієї мети. Ми мешкаємо серед дерев, квіткових рослин та кущів. Щодня нас оточують оранжерейні рослини, улюбленці наших квіткових садів, чи місцеві польові красені» [6, с. v–vi]. Відомий англійський критик Вальтер Патер, наприклад, вважав, що в мистецтві прерафаелітів, зокрема в роботах Россетті, насичених прекрасними квітами, необізнаний глядач побачить тільки певну загадковість, тоді як втаємничений розпізнає алегорію [12, с. 6].

Цілком вірогідно, що й майстри художньо-ужиткового мистецтва, певною мірою, могли використовувати флоріографію — кодування інформації через колір, позиціювання і комбінування суцвіть у своїй творчості. Помешкання XIX століття рясніли як живими, висушеними та штучними квітами, так і флористичними орнаментами столової порцеляни, рослинними мотивами меблевої оббивки та шпалер. Упродовж віків образи саду імітували подібність Божественного Раю на землі, вони стали узагальнюючими символами естетичних ідей історичних епох, що втілювались у зримих образах уяв-

лення людства про Рай, відбитком мрії про ідеальне життя. В поезії Вільяма Морріса неодноразово з'являються посилання на первозданний сад — наповнене загадковістю місце спокою і відпочинку. На зразок найкращих майстрів садово-паркового мистецтва своєю художньо-декоративною творчістю митці намагались досягнути ілюзії створення чарівного саду у внутрішньому інтер'єрі помешкання, відтворення приватного затишного райського куточка, оазису душевного спокою, наповнюючи простір немовби реально відчутним ароматом прекрасних квітів та пташиним співом, дарували їх мешканцю відчуття весни у серці.

Провідне місце серед лідерів декоративно-ужиткової промисловості часу належало славнозвісній компанії «Морріс і Ко», створеній в 1861 році поетом, дизайнером та майбутнім активним громадським діячем Вільямом Моррісом, інженером, художником-любителем Пітером Полом Маршалом, математиком Чарльзом Фолкнером, архітектором Філіпом Веббом, та живописцями, нерозривно пов'язаними з художньою течією прерафаелітизм: Фордом Медоксом Брауном, Едвардом Берн-Джонсом, Данте Габрієлем Россетті. У доробку компанії створення найчарівніших унікальних предметів декоративно-прикладного мистецтва: дивовижні сакральні вітражі, розкішні декоративні панно, чудові меблеві вироби; чаруючі уяву флористичні візерунки для тканин та шпалер. Перефразовуючи вислів дослідника ландшафтної архітектури В. І. Павлюченка про «Олександрію», діяльність «Морріс і Ко», була зосереджена на поєднанні так званої «романтичної лірики і раціонального практицизму».

Житлове приміщення якнайкраще відповідало уявленню Морріса про ідеальний простір того самого Райського саду, що повинен складатись із «серії кімнат», рясно декорованих квітами [13, с. 13]. Польові і садові квіти, листяні і фруктові дерева, співочі птахи і ріки рідної країни стали для майстрів компанії невичерпним джерелом натхнення. Тендітні пелюстки, шовкове й оксамитове листя, звивисті стеблини сплелись в ритмічному й структурному візерунку настінної площини. Разом з чарівними культивованими деревами і квітами в орнаменти введено, іноді, дещо скромні, непримітні польові рослини рідної місцевості, милі серцю своєю тихою красою. Подібний внесок майстра в художню скарбницю нації, як не дивно, нагадує тенденцію, виникненням якої російський пейзаж завдячує Левітану. Морріс цілком поділяв побоювання Вордсворта і Раскіна стосовно загрози знищення унікальних англійських краєвидів внаслідок стрімкого індустріального розвитку. Він наполегливо наголошував на тому, що в сучасному житті вкрай бракує «чесності й простоти», втілення якої він вбачав у буденності рідної природи.

У власному садку Морріс прагнув досягти ефективного симбіозу сучасної англійської природи із середньовіччям. Він захоплювався моделлю середньовічного саду з її практичним поєднанням прекрасного з корисним: квітів, пряних рослин, фруктових дерев та овочів. Достеменно відомо, що

Дерл, так само як Морріс, надзвичайно захоплювався садівництвом [14, с. 2]. У «Житті Вільяма Морріса», вперше опублікованому в 1899 році, Маккейл подає детальний опис території майстерень Мертонського абатства: «...повернувши з пильної дороги, проїжджаємо маленький менеджерський будиночок, здається весь світ вмить залишається позаду. Старомодний сад яскравіє ірисами і нарцисами навесні, мальвами і соняшниками восени, і щоліта наповнюється запахом квітучих кущів, які перетворюють Лондон на червневий Рай» [13, с. 80].

Художньо-декоративним роботам митців притаманне бажання досягти гармонії старовини з новизною, перенесення і комбінування таких різних прийомів садово-паркового мистецтва, як регулярність і пейзажність, в структурність і вільність орнаментальної композиції. Вплетені в складні рясні візерунки улюблені рослини майстрів іноді виступають смисловим центром орнаменту, часом — ледве вловимими другорядними елементами художньої композиції. Саме флористична орнаментика, створена Моррісом та його колегами, принесла компанії всесвітнє визнання в XIX столітті і продовжує викликати інтерес і сьогодні, як з боку споживачів, так і з боку дослідників. По суті, вона є найбільш ємним втіленням унікального соціокультурного терміну «англійськість».

Захоплення Морріса міфологією, багатою на алегорії середньовічною культурою, тісний творчий зв'язок з художниками Прерафаелітами, а також літературна спадщина майстра дають підстави авторові стверджувати про присутність символізму і метафори, прихованих за чарівною художньою формою візерунка, як у його власних роботах, так і в роботах його учня і послідовника Джона Генрі Дерла. Згадуючи світову історію мистецтва створення орнаментів, Морріс зазначав, що навіть: «...беручи до уваги скромну природу нашого мистецтва <...> ви, скоріше за все, визнаєте, що кожне творіння рук людських, яке несе в собі красу, повинно мати і деяке значення; що присутність будь-якої краси в предметі ручної роботи натякає на те, що людина, яка його створила <...> мала щось, що хотіла повідати іншим людям <...> чарівні природні форми, що подобаються людині <...> з розвиненою уявою, нагадають їй не тільки частку природи, яку, принаймні на її думку, вони репрезентують, а й багато того, що лежить за нею» [15, с. 49]. Дерл, у свою чергу, вважав, що «...митцю обов'язково необхідне наділення яскравою уявою та здібністю до міфотворчості. Спонукання серця і душі до любування красою рідної природи, неодмінно призведе до створення орнаменту, який нестиме певне послання» [16, с. 4]. Відповідну роль у міфотворчості майстрів могла відігравати і флоріографія. Незважаючи на те, що наприкінці століття подібні тенденції значно застаріли, відгуки моди зустрічались в мистецтві і пізніше. Наприклад, Чарльз Ренні Макінтош упродовж усього життя використовував квітку троянди як символ краси, кохання і мистецтва [17, с. 95]. Слід також згадати балет «Аделаїда, або мова квітів» на музику Моріса Равеля 1911–1912 рр.

Виходячи з вищенаведеного, спробуємо виявити орнаментальну символіку Морріс і Ко відповідно до сприйняття британського соціуму XIX століття.

Для прикладу розглянемо невелику кількість найвідоміших візерунків, створених майстрами компанії, деякі з яких не втратили актуальності і продовжують використовуватись у промисловості в XXI столітті.

Один з найперших декоративних орнаментів, створених юним Моррісом в 1864 році, був присвячений невибагливій польовій квітці. Візерунок «Маргаритка» складався з рівномірного повтору чергованих в два рядки маргариток, водозбору, куколиці дводомної. Не дивно, що Вордсворт називав маргаритку «улюбленицею поетів», адже саме вона стала втіленням символу чистоти та невинності. Водозбір нерідко уособлював примхливість. Куколиця дводомна — представниця роду Смілки (в латинському варіанті Sillene), назва якого походить від імені давньогрецького бога Сілена. Зовні дещо грубуватий, веселий й доброзичливий шанувальник вина, зі жвавим і гострим розумом, дивним чином нагадував самого автора орнаменту. Показово, що візерунок було створено в період ще щасливого подружнього життя з примхливою красунею Джейн, яка нещодавно подарувала майстрові двох чарівних немовлят, донечок Дженні і Мєй. Припустимо, що саме родина навіяла певні художні асоціації Моррісові. Він вважав, що цей орнамент найкраще пасує для оформлення дитячої кімнати.

В 1879 році Морріс завершив роботу над своїм першим самостійно витканим гобеленом «Акант і виноградна лоза», більше відомий під назвою «Капуста і виноградна лоза». Зображення аканту неодноразово зустрічались у мистецтві з самої давнини. За словами Вітрувія, дивовижний акант, що обвиває могильну плиту, надихнув легендарного Каллімаха на створення коринфської капітелі [6, с. 3]. Не дивно, що саме акантові випала честь уособлювати символ самого мистецтва. Виноградна лоза, яка, в свою чергу, передавала почуття веселощів і радості, насичена крупними гронами. В роботі Морріса зображення аканту дивовижним чином нагадувало капустяне листя (звідси і поява подвійної назви твору). Вікторіанські флоріографи надзвичайно цінували цей овоч, який символізує фінансовий прибуток, посилаючись на відведену йому роль в економічному розвиткові Римської імперії. Крім того, до композиції лаконічно введено зображення співочих птахів, що нагороджують своїм співом вдячних володарів заміських садків. Таким чином у роботі знайшли відображення радість самоствердження митця, який усвідомлює власні досягнення в опануванні декоративно-ужиткового мистецтва; майстра, який пожинає плоди успішного, прибуткового товарного виробництва; врешті-решт, оспівування великої насолоди, отриманої від власної творчості. Деякий час мотив аканту багаторазово повторювався і в багатьох інших роботах Морріса і Дерла.

Орнамент «Вербове гілля», створений Моррісом для шпалер у 1887 році й адаптований для тканин в 1895 році — один з найліричніших

творів «Морріс і Ко», виявився найбільш затребуваним споживачами і в другій половині XX століття. Верба, згадувана ще у Священному Писанні, уособлювала почуття жалю і меланхолії. У невигадливому візерункові сплелись воєдино солодкі почуття любові до рідної природи, туга за стрімко зникаючими, під впливом поступу індустріалізації, навколишніми просторами, ностальгія за старими часами, коли людина існувала в гармонії зі світом, відчуття самотності людського існування в індустріальному суспільстві. Наразі згадуються рядки Христини Россетті:

Тихий вітер зітхнув крізь вербове листя,
Простогнали жмури,
Світ послабив гомін, ніби той що горює;
І тоді я відчула самоту [18, с. 159].

Візерунок «Нарциси», створений Дерлом в 1891 році, найвірогідніше, було навіяно славнозвісним віршем Вільяма Вордсворта «Я брів самотньо, як хмарина» 1804 року, широковідомим як «Нарциси». Від споглядання моря танцюючих на вітрі квітів, поета охоплюють почуття неймовірних веселощів і радості, він зізнається:

...моє серце наповнюється насолодою
І танцює з нарцисами [19, с. 49–50].

Ритмічність візерунка Дерла ніби вторить поетичним рядкам великого лірика. Плетучись вгору по S-подібній лінії краси, вони весело здіймають ледь розкриті голівки у весняному танку, на тлі горизонтального порядкового повтору розквітлих побратимів. Художня композиція втілює на полотні провідну ідею впливового романтика про невичерпну силу натхнення, дарованого рідною природою.

На думку співзасновника «Товариства прихильників Вільяма Морріса», автора численних мистецтвознавчих праць Рея Воткінсона, створений в 1895–1896 рр. «Комптон» став вершиною художньої творчості Морріса в галузі орнаментального мистецтва, «шедевром, що порівнюється з найкращими анонімними зразками середньовічного мистецтва» [15, с. 52]. На думку автора статті, в останньому порівнянні проглядається іронія долі, стосовно авторства певних художньо-декоративних творів компанії. Адже наприкінці XX століття співробітниця музею декоративно-прикладного мистецтва імені Вікторії і Альберта, визнана дослідниця текстилю компанії, Лінда Перрі (вслід за першими знахідками Пітера Флода 50-х років) довела, що даний орнамент, як і деякі інші, було створено Дерлом у процесі комплексного оформлення інтер'єру приватного будинку родини Ходсонів «Комптон Холл» (звідси походить і назва візерунка). За словами художнього директора компанії «Сандерсон», володаря прав на використання орнаментів «Морріс і Ко» з 1940 року, Майкла Перрі, візерунок виконано на найвищому технічному рівні, з тонким розрахунком колірних співвідношень.

На відміну від багатьох інших орнаментів компанії, колористичне вирішення «Комптона» практично не можливо змінити без деформації загального строю композиції. В даному візерунку, як і в багатьох інших роботах «Морріс і Ко», природні бо-

танічні форми квіток, бутонів і листя стилізовані заради декоративного ефекту. Проте представлені рослини майже завжди миттєво розпізнаються досвідченими науковцями-ботаніками. Це засвідчує, що майстри були добре обізнані з реалістичними рослинними формами. Наприклад, серед приватних речей Дерла в колекції Хантінгтонської бібліотеки зберігається примірник відомого практичного посібника з вивчення дикої флори країни [20].

Зображені в розкритому і напівроскритому стані тюльпани, безумовно, декларують кохання. Введений до композиції цвіт жимолості символізує узи любові і щастя в домашньому колі. Проте домінуючим акцентом постає у візерункові прекрасний мак, східні різновиди якого особливо поціновували вікторіанці, які асоціювали його з фантастичною екстравагантністю Сходу, сповненого розмаїттям кольорів і блискучих видовищ. Таким чином, даний орнамент постає свого роду емблемою повної любові і злагоди родини заможного промисловця, яка мешкала у вишуканому будинку, наповненому чарівними творами художнього і декоративно-ужиткового мистецтва.

За статистичними даними компанії «Сандерсон» друге місце за споживчою популярністю за останні 60 років виробництва посів відомий візерунок «Золота Лілія», який приписували руці Морріса, хоча насправді він був створений його учнем Дерлом в 1899 році. Дивовижний орнамент не перестає надихати і найприскіпливіших дизайнерів сьогодення. Зокрема, широко відома британська компанія «Барбор» використала його в колекції аксесуарів 2013 року.

Чарівне суцвіття лілії за традицією символізувало непорочність і величність шанованої християнами діви Марії. Флористичну емблему неодноразово використовували в своїх полотнах художники Прерафаеліти. Це широковідомі роботи «Благовіщення», «Дитинство діви Марії», «Блаженна діва» Россетті, «Монастирські думки» Коллінза, «Благовіщення» Х'юза та багато інших.

У стилізованому візерункові Дерла створено чарівну магію казкового світу, притаманну орнаментам модерну. Попри те, що рослинні орнаменти «Морріс і Ко», на думку Сараб'янова, ще не належать повною мірою модернові, видатний науковець визнає, що в пізніших творах 80–90-х років є розуміння орнаменту, притаманне зрілому модерну [1, с. 57]. Величаві лілії сплетені в звивистому танцюючому візерункові з чарівними садовими красенями і тендітними польовими квітами. Польові й садові дзвоники (hyancint hodis non-scripta) — символи доброти. Названі на честь улюбленця Аполлона Гіацинта, який не поступається красою і вдачею олімпійським богам, підкреслюють впевненість майстра в надзвичайності кожної рослини. Вищезгаданий флоріограф Тайас зазначав: «...лілія, незважаючи на свою чарівність, для повного блиску потребує королівського оточення. Поодинці вона холодна і самотня, коли ж оточена багатьма іншими квітами, відразу їх усіх затьмарює. Вона — королева, її чарівність — це сама Величність» [6, с. 127–128]. Водночас,

Дерл прикрашає пелюстки самої лілії дрібними польовими квітами. У такий засіб майстер ніби нагадує про те, що справжній величності притаманні скромність і простота.

У 1898–1899 рр. Дерл створив один з найбільш дивовижних візерунків — «Артишок». Культивацією артишоку як харчової і лікарської рослини займались ще древні греки і римляни. Пліній Старший, наприклад, надзвичайно цінував його цілющі властивості. За Егейською легендою та Горацієм, першим артишоком стала прекрасна дівчина Цинара. Гостюючи у Посейдона на острові Зінарі, великий Зевс запримітив молоду красуню. Закохавшись у дівчину, забрав її з собою на Олімп, де певний час насолоджувався взаємною любов'ю. Одного разу, сумуючи за родиною, Цинара потайки від Зевса, відвідала світ смертних. Дізнавшись про це, розлючений бог штовхнув красуню на землю, перетворивши у загадкову рослину — артишок (Cynara cardunculus). У 1894 році англійський поет і письменник Ернест Доусон, ім'я якого пов'язують з декадентством, використав образ Цинари в одному з своїх найвідоміших поетичних творів [21, с. 60–61]. У чарівному дизайні Дерла знайшло відображення естетичне вподобання англійської нації — втілення ідеї вічної земної краси в образах буденного рослинного світу рідної країни. Майстер вміло скористався прийомом поєднання здатних до взаємовідображення міфологічного і флористичного мотивів.

Головний висновок. Отже, на думку автора статті, надані приклади яскраво ілюструють доцільність використання флоріографії, міфології та поезії в аналізі орнаментальної спадщини компанії.

Таким чином, з вищевикладеного матеріалу стає зрозумілим, що виявлення символіко-семантичних мотивів у композиції рослинних візерунків надає краще уявлення про тенденції їх формування, а повне дешифрування знакової системи складових елементів орнаментів «Морріс і Ко» дозволить відновити цілісну картину сприйняття їхньої художньої композиції.

Перспективи використання результатів дослідження. Результати дослідження можуть бути використанні як науковцями, так і практикуючими майстрами декоративно-ужиткового мистецтва в інтерпретації художніх ідей минулого, їхньої трансформації згідно з сучасними творчими завданнями.

1. *Parry Linda*. William Morris textiles / Linda Parry. — London : V & A Publishing, 2013. — 304 p. : il.
2. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство, 1989. — 294 p.
3. *Cowley Abraham*. The Garden // The works of Abraham Cowley : [in 3 v.]. V. 3 / Abraham Cowley ; ed. J. Aikin. — London : G. Kearsley, 1806. — C. 173–184.
4. The Oxford book of Garden verse / [ed J. D. Hunt]. — Oxford, New York : Oxford university press, 1994. — 341 p.
5. *Costelloe M.* Timothy. The British aesthetic tradition: from Shaftesbury to Wittgenstein / M. Timothy Costelloe. — Cambridge : Cambridge University Press, 2013. — 350 p.
6. Tyas Robert. The language of flowers, or, floral emblems of thoughts, feelings, and

sentiments / Robert Tyas. — London : George Routledge and Sons, 1869. — 223 p.
7. *Tyas Robert.* The sentiment of flowers; or, the language of flora / Robert Tyas. — London : Houlston and Stoneman, 1847. — 318 p.
8. *Phillips Henry.* Floral emblems / Henry Philips. — London : Saunders and Otley, 1825. — 352 p.
9. *Ingram John.* Flora Symbolica, or, the language and sentiment of flowers, including floral poetry, original and selected / John Ingram. — London : Frederick Warne and Co, 1870. — 368 p.
10. *Freeling Arthur.* Flowers; their use and beauty, in language and sentiment / Arthur Freeling. –London : Darton and Co, 58, Holborn Hill, 1851. — 251 p.
11. *Seaton Beverly.* The language of flowers : a history / Beverly Seaton. — Charlottesville and London : University press of Virginia, 1995. — 234 p.
12. *Mancoff Debra N.* Flora Symbolica : Flowers in Pre-Raphaelite Art / Debra N. Mancoff. — Munich, London, New York : Prestel, 2003. — 96 p.
13. Duchess of Hamilton Jill. The Gardens of William Morris / Jill Duchess of Hamilton, Penny Hart, John Simmons. — London : Frances Lincoln, 1998. — 160 p.
14. *Late Mr. J.H.* Dearle : a link with William Morris // Ballam, Tooting, Mitcham news & mercury. — 1932. — 22 Jan. — P. 2.
15. *Watkinson Ray.* William Morris as designer / Ray Watkinson. — London : Studia Vista, 1967. — 118 p.
16. *Dearle J. H.* The principles of art applied to design for woven fabrics / J. H. Dearle // The textile manufacture. — Manchester : Emmot & Co, 1923. — № 583. — P. 288–230.
17. *Robertson Pamela.* Charles Rennie Mackintosh : Art is the flower / Pamela Robertson. — London : Pavilion, 1995. — 112 p. — ISBN 1857939123.
18. *Kirkby Mandy.* The language of flowers : a miscellany / Mandy Kirkby. — London : Macmillan, 2011. — 187 p.
19. *Wordsworth William.* Poems in two volumes : [in 2 v.]. V. 2 / William Wordsworth. — London : Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807. — 170 p.
20. *Hulme F.* Edward. Familiar wild flowers / F. Edward Hulme. — London, Paris, New York : Cassel Petter & Galpin, 1878. — 175 p.
21. *Dowson Ernest.* Non Sum Qualis eram Bonae Sub Regno Cynarae / Ernest Dowson // The Second Book of the Rhymer's Club. — London : Elkin Mathews & John Lane, 1894. — 136 p.

СЕМАНТИКА РАСТИТЕЛЬНЫХ ОРНАМЕНТОВ «МОРРИС И Ко»

Наталья Мартиненко

Аннотация. В статье рассматривается семантика декоративных растительных орнаментов, созданных мастерами известной британской компании «Моррис и Ко» в конце XIX — начале XX столетия.

Ключевые слова: растительный орнамент, семантика, декоративное искусство, «Моррис и Ко».

SEMANTICS OF «MORRIS & Co» FLORAL DESIGNS

Natalia Martynenko

Annotation. The article looks at the semantics of decorative floral designs, created by artists from the famous British company «Morris & Co» at the end of the XIX — beginning of the XX century.

Key words: floral designs, semantics, decorative art, «Morris & Co».

УДК 7.041.5

Юлія Левицька
асистент-стажист при кафедрі техніки
та реставрації творів мистецтва

Атрибуція та історія реставрації портрета зі збірки Волинського краєзнавчого музею

Анотація. Стаття присвячена дослідженню «Портрета невідомого у червоному кунтуші» із зібрання Волинського краєзнавчого музею. Твір був відреставрований автором цієї статті на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

Ключові слова: донаукова реставрація, сарматський портрет, атрибуція, Олицький замок, родинні галереї, князі Радзивілли, герб «єліта».

Постановка проблеми. У музейних зібраннях України перебуває значна кількість пам'яток живопису з картинних галерей старовинних магнатських маєтків. Особливе місце серед них посідають твори портретного живопису, які складали фамільні галереї. Кожен з поміщиків — не зважаючи на статки — прагнув мати таку галерею, яка б нагадувала про славетних предків і надихала нащадків на видатні вчинки. У зв'язку з цим панувала традиція тиражування шляхом копіювання давніх портретів — з живописних оригіналів, з гравюр або ж зі старих копій. З плином часу значна частина відомостей про зображених на портретах особистостей була втрачена.

Актуальність. На сьогодні велика кількість портретів, які зберігаються у музеях України, лишається неатрибутованою, зокрема через незадовільний стан їхньої збереженості. Реставрація і атрибуція відіграють значну роль в продовженні життя скарбів мистецтва і викреслені темних плям з історії (іл. 1, 2).

У процесі знищення старовинних поміщицьких маєтків під час революції та років радянської влади певну частину колекцій вдалося музеєфікувати — вивезти до тих чи інших державних музеїв. Велика портретна галерея була у маєтку князів Радзивіллів у м. Олика неподалік Луцька. Частина її, що збереглася, у тому числі й портрети, були вивезені до Луцька, і є нині частиною зібрання Волинського краєзнавчого музею.

Останні дослідження. Серед найбільш ґрунтовних публікацій останніх років, присвячених історії Олицького замку та його зібрання, слід виділити праці Є. Ковальчук і Т. Левицької [1, 2]. Однак ретельного дослідження художньої частини колекції, зокрема портретної галереї, на сьогодні не проведено.

«Портрет чоловіка у червоному кунтуші» надійшов на реставрацію на кафедру техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА у 1998 році з фондів Волинського краєзнавчого музею, куди потрапив з Олицького замку



Іл. 1. Портрет до реставрації



Іл. 2. Портрет після реставрації. *2011–2013 рр.*

князів Радзивіллів у 1941 році. Картина при надходженні перебувала у поганому стані.

Портрет з Олицького замку за характеристикою зображення відноситься до сарматського портрета, який був поширений у XVI–XVIII ст. у шляхетських колах. Як різновид світського портрета, він втілював образ представника заможного й знатного роду. Характер портретованого, що проявляється в гордовитому обличчі з гострим і пильним поглядом, спрямованим на глядача, у впевненій в собі поставі, передає ідеї сарматизму про винятковість нащадків давнього войовничого племені. Живописне і композиційне вирішення ще більше підсилюють враження від зображення шляхтича [3, 4].

Чоловік вбраний у світло-сірий жупан, поверх якого кунтуш червоного кольору, підперезаний дорогим темно-червоним із світлими смугами пасом (цей парадний одяг також підкреслює винятковість знатної персони). Руки його зігнуті у ліктях: права кінчиками пальців спирається на пояс, лівою чоловік притримує нижню частину розп'яття. Над лівим стегном виглядає рукоять шаблі. На столику, що часто фігурував на подібних портретах — предмети, котрі натякають на різноманітні якості свого хазяїна: розп'яття (католицьке) — побожність і життя за християнськими нормами; лист і чорнильниця — ділова й освічена людина, годинник з ланцюжком — предмет виняткової розкоші й смаку. Досить показовим є

площинність у передачі одягу й тла, застигла помпезність пози, що також виявляють характерні риси сарматського портрета.

У зображенні предметів на столі бачимо тонку деталізацію, ретельну проробку, те ж саме можна сказати й про зображення герба та літер навколо. Цікава за живописним і лінійним вирішенням така частина вбрання, як пас, що малюнком своїх смуг додає різноманіття до великої червоної плями кунтуша [5, 6].

Герб, розташований у лівому верхньому куті, має округлу форму і орнаментальне оздоблення, характерне для українських гербів. Проте зображення трьох перехрещених списів, у якому крайні показані вістрям догори, а середній донизу, а також верхня частина тулуба зображеного у профіль цапа над короною в орнаментації щита належать до складових частин польського шляхетського гербу «єліта». Проте колір щита «єліти» — червоний, а на полотні з радзивіллівської колекції — зеленкувато-блакитний.

З літер ініціалів збереглися латинські «M» ліворуч і «R» — праворуч у верхній частині герба, «S» — у нижній частині зліва.

Герб «єліта» чи «jelita» польською мовою означає «кишки», походить від легенди про Флоріана Замойського, який жив у XIV ст. і мав у своєму гербі лише зображення цапа. Він був смертельно поранений у бою трьома списами, і, щоб не осоромитись перед своїм королем, намагався зібрати нутрощі. За таку відвагу три списи були додані до герба шляхтича. Відтоді рід Замойських мав саме такий малюнок герба.

З історії відомо, що роди Радзивіллів і Замойських мали родинні стосунки. Так, Ян Замойський (1541–1605), коронний гетьман Речі Посполитої, був одружений з Христиною Радзивілл (1560–1580), але подружжя не мало нащадків. Таким чином, можна висунути версію, що зображений на портреті є представником роду Замойських, а саме — Ян Замойський. Але, порівнюючи портрети Яна і невідомого шляхтича на досліджуваній картині бачимо деякі відмінності, а саме: у Замойського ніде на відомих зображеннях не зустрічаємо поголеної голови чи оселедця, завжди є зачіска, очі округлої, а не мигдалевидної форми. Можливо, портрет був написаний з гравюри і зазнав перетворень під час виконання живописної копії.

Проте несхожість зовнішності — не єдине питання у визначенні особистості портретованого. Колір щита у гербі «єліта» має бути червоним, а на даному портреті, як ми вже зазначали, він зеленкувато-блакитний. Таку зміну кольору можна знайти в історії міста Хмельницький, який мав назву Плоскирів, потім — Проскурів у XVII ст. і до радянського періоду. З 1683 року його старостою став Мартин (Марцин) Замойський (1637–1689), представник молодшої гілки роду. Він був державним діячем королівства польського, великим підскарбничим коронним. З часом його герб стали використовувати як герб міста. Він також зустрічається на судових волинських документах XVIII ст. У 1796 році, коли Проскурів був уже російським містом, герб було змінено: у верхній частині на жовто-

му тлі було розміщено зображення двоглавого орла, у нижній на блакитному тлі — три золотих стріли, які виникли внаслідок видозміни списів.

Однак і ця версія не підтверджується рисами обличчя портретованого, які не мають збігу з відомими зображеннями Мартина Замойського. До того ж, Мартин Замойський належить до іншої родової гілки, що не мала родинних зв'язків з Радзивіллами.

Олицьке полотно має копійний характер, проте його рівень можна вважати досить високим і професійним для провінційного живопису XVIII ст. Це засвідчують вміла передача обличчя та рук, загальний колористичний та образний лад, і нарешті, міцна «укоріненість» цього твору у традиціях українського репрезентативного портрета XVII–XVIII ст.

Портрет було створено не раніше другої половини XVIII ст., на що вказує (за даними мікрохімічного аналізу, виконаного канд. хім. наук М. М. Балакіною) наявність синього пігменту — берлінська лазур [7]. Виходячи з віку портретованого, а також техніки написання, статку і вимог замовників, можна припустити, що портрет був замовлений як копія з більш раннього живописного оригіналу або, можливо, з гравюри. Адже для другої половини XVIII ст. такий тип портрета й одяг вже були дуже архаїчними. До порівняння може стати портрет Карла Станіслава Радзивілла, який демонструє більш високий рівень живопису щодо олицької знахідки, до того ж портретований одягнений в європейський одяг. Копіювання живопису зі старих фамільних портретів традиційно здійснювалось для збереження родинних галерей — поширеного у XVIII ст. явища серед магнатських родів (яскравий приклад — заходи Михайла Сервація Вишневецького щодо копіювань старих полотен). На нашу думку, портрет міг бути копією з оригіналу кінця XVI — початку XVII ст., про що свідчать типологія, композиційні особливості портрета, а також особливості одягу портретованого. Непрямим підтвердженням такої версії є факт наявності у колишньому зібранні замку Радзивіллів у м. Олика значної кількості копій фамільних портретів, створених у другій половині XVIII — на початку XIX ст. Найвірогідніше, він був виконаний після відбудови Олицького палацу Михайлом Казимиром Радзивіллом, яка тривала до 1760 р., і становив частину фамільної галереї. Як відомо, до подібних галерей входили портрети не лише родичів, але й королів, а також представників інших магнатських родів, що мали родинні зв'язки з господарем маєтку.

Окрім питань з атрибуції, робота вимагала значних реставраційних заходів. Полотно розміром 189 х 127 см було без підрамка. Численні стійкі заломи по всій поверхні твору вказували на те, що портрет був просто складений наподобу віяла. Вражали вандалістичні постріли від металевих куль, навіть залишки їх самих, усе свідчить про сумну долю історичного спадку, який потрапив до рук людей, м'яко кажучи, далеких від мистецтва.

Портрет був частиною родинної колекції князівського роду і неодноразово піддавався реставрації раніше, що підтверджували численні записи,



Іл. 3. Фрагмент портрета після підведення реставраційного грунту



Іл. 4. Фрагмент портрета після проведення тонувань

зшиті прориви і старий дубляж. Реставрація проводилась як мінімум двічі. Першим втручанням можна вважати записи поверх фарбового шару без підведення ґрунту. Олійні перемальовування були покладені широко, досить грубим шаром, за кольором і тоном значно відрізнялись від авторського. Межі перемальовувань спочатку було погано видно через сильну люмінесценцію (спричиненою ультрафіолетовими променями) покладеного зверху щільного лаку. Цю реставрацію можна датувати, приблизно, першою половиною — серединою XIX ст. З часом твір був дубльований на бавовняне полотно, а оскільки його стали широко використовувати як основу для живопису лише наприкінці XIX століття, то й дублювання, вочевидь, слід віднести до кінця XIX — початку XX ст.

Звісно, намагання людей минулих століть зберегти портрет як пам'ять заслуговують на увагу, але тодішні заходи не тільки допомогли, але й нашкодили творові (іл. 3, 4).

Так, краї великих і маленьких проривів було стягнуто грубою конопляною ниткою, яка проходила через лицевий бік, протинаючи фарбовий шар. У цих місцях виникли втрати живопису, які потім просто були зафарбовані разом з нитками, утворюючи фактурні рельєфи на поверхні картини. Ділянки з дрібними втрата-

ми полотна було з'єднано методом перехресної штопки, на яку зі зворотного боку було нанесено у вигляді темної шпаклівки олійну фарбу з наповнювачем.

Основа портрета складається з двох частин різного розміру, зшитих між собою вручну грубим швом такими ж конопляними нитками. Живопис виконувався поверх шва, який заважає цілісному сприйняттю. Авторське полотно було домотканого виробництва, крихке й жорстке.

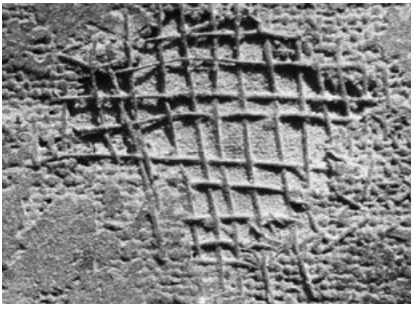
Процес дублювання певною мірою уповільнив руйнування твору, але тодішня методика дублювання не враховувала багатьох важливих моментів. Так, дрібні деформації вказували на те, що портрет не був розтягнутий на робочий підрамок перед дублюванням. Шов не був зрізаний; до того ж шпаклівки у місцях реставраційних вставок також мали свій рельєф поверхні. Бавовняне полотно (тонкозернисте і білого кольору) не підходило для дублювання авторського полотна середньої зернистості, було приклеєне на тваринний клей і легко відокремлювалось.

При першому пильному огляді портрета вражало не тільки реставраційне «шиття», а й значно потемнілий шар лаку, визначений мікрохімічними дослідженнями як олійний. Зображення фігури шляхтича майже не було видно. Судячи із залишків реставраційних втручань, можна сказати, що потемнінню лаку сприяло його неодноразове нанесення у минулому. Реставраційні поновлення спостерігалися по всій поверхні картини, велися досить грубими, порівняно з авторським живописом мазками; особливо на червоному кунтуші були помітні сліди від щетинного пензля.

Стан збереженості твору XVIII ст. на полотні, який піддавався реставраційним втручанням у другій половині XIX — на початку XX ст., вимагає особливої уваги. Адже внаслідок реставраційних процесів — зшивання проривів та накладання заплат, дублювання, нанесення олійних фарбових та лакових шарів — твір живопису змінив свою структуру. Частина первісного живопису (тонких лесувальних завершуючих шарів) назавжди втрачена під час брутальних



Іл. 5. Зведення втрати полотна методом перехресної штопки



Іл. 6. Стягнення прориву за допомогою шва

реставраційних промивань. У цьому випадку потемнілий шар пізнішого реставраційного лаку (який, вірогідно, наносили не один раз) не слід було видаляти повністю, адже він певним чином замінив собою змиті лесувальні шари. Тому завданням реставратора, перед яким постає проблема давніх реставраційних втручань на пам'ятці живопису, є встановлення обережного компромісу між виявленням усіх збережених автентичних частин та фіксацією змін, які відбулися з твором у минулому, і на основі такого аналітичного підходу — уявна «реконструкція» автентичних частин, що були втрачені, і виокремлення того, що привнесено реставраторами (іл. 5, 6).

Водночас ми намагалися ретельно фіксувати особливості праці реставраторів минулого. З'ясування типології давніх реставраційних втручань становить значний інтерес для історії реставрації. Врешті решт, накопичення таких відомостей сприяє формуванню реставрації як окремої наукової дисципліни. Адже, аналізуючи методологію реставраційних робіт минулих епох, ми можемо дійти висновків про придатність тих чи інших вжитих методів для вдалого вирішення завдань консервації, розкриття, естетичної реінтеграції, а також подальшого музейного зберігання пам'ятки станкового живопису.

Висновки. Результати, одержані внаслідок реставраційних досліджень, можуть бути використані при подальшому науковому дослідженні творів з колекції Олицького замку князів Радзивіллів та при створенні наукового каталогу Волинського краєзнавчого музею.

1. *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. / П. А. Белецкий. — Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1981. — 256 с. : ил.
2. *Гренберг Ю. И.* Технология станковой живописи / Ю. И. Гренберг. — М. : Изобразительное искусство, 1982. — 319 с.
3. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII століть / П. М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1978. — 326 с. : іл.
4. *Ковальчук Є.* Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII століть: Збірник документів / Є. Ковальчук // Український археографічний щорічник. — К., 2010. — Вип. 15. — С. 643–647. — Бібліогр.: 3 назви. — Рец. на кн. : Інвентарі Олицького замку XVII–XVIII століть: зб. док. / зібр. і підг. до друку В. Александрович. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. — 276 с. : іл. — (Джерела до історії культури і мистецтва. — Т. 1).
5. *Кудрявцев Е. В.* Техника реставрации картин / Е. В. Кудрявцев. — М. : ООО «Издательство В. Шевчук», 2002. — 249 с.
6. *Левицька Т.* З історії створення і діяльності Художнього музею в Луцьку / Т. Левицька // Минуле і сучасне Волині та Полісся : Луцька міська громада: історія, традиції, люди : матеріали XXVI Волин. обл. наук.-іст.-краєзн. конф., присвяч. 16-й річниці Незалежності України, 510-й річниці надання м. Луцьку магдебурзького права і 390-й річниці створення Луцького православного братства. — Луцьк, 2007. — Вип. 26. — С. 130–132.
7. *Стамеров К. К.* Нариси з історії костюмів : у 2 ч. Ч. 1 / К. К. Стамеров ; худож. : М. Н. Грох, Б. Л. Тулін. — К. : Мистецтво, 1978. — 244 с. : іл. — Бібліогр. : С. 240–241.
8. *Суровов И. П., Яшкина Л. И.* Методика реставрации прорывов, утрат холста

и кромок в произведениях станковой масляной живописи методом встык / И. П. Суворов, Л. И. Яшкина // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. — 1979. — № 5. — С. 117–121.
9. Український портрет 16–18 століть: каталог-альбом / уклад. Г. Бєлікова, Л. Членова. — К. : Артанія Нова, Хмельницький : Галерея, 2006. — 351 с.
10. *Федосеева Т. С.* Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства / Т. С. Федосеева ; [Гос. НИИ реставрации]. — М. : ГосНИИР, 1999. — 120 с. : ил.

АТРИБУЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ПОРТРЕТА ИЗ СОБРАНИЯ ВОЛЫНСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Юлия Левицкая

Аннотация. Статья посвящена всестороннему исследованию «Портрета неизвестного в красном кунтуше» из сборника Волынского краеведческого музея, который был отреставрирован автором на кафедре техники и реставраци произведений искусства.

Ключевые слова: донаучная реставрация, сарматский портрет, атрибуция, Олыцкий замок, семейные галереи, князья Радзивиллы, герб «Элита».

ATTRIBUTION AND RESTORATION PORTRAIT FROM THE COLLECTION OF VOLYN REGIONAL MUSEUM

Yulia Levytskaya

Annotation. This article is devoted to a comprehensive study «Portrait of an unknown» from the collection of the Volyn Regional Museum, which was renovated by the author at the Department of Machinery and restoration of works of art.

Key words: pre scientific restoration, Sarmatian portrait, attribution, Olitskaya castle, family gallery, Prince Radziwill, coat of arms «Elit».

УДК 640.416

Олена Козакова
аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Архітектурна типологія містечкових корчем та заїздів

Анотація. В даній статті було здійснено попередній зондаж історико-бібліографічних джерел з метою виявлення регіональних типологічних, термінологічних та об'ємно-просторових особливостей містечкових корчем та заїздів. Територіальні межі виявлення означених особливостей являють собою території етнокультурних регіонів Західної України (Поділля, Буковина, Галичина, Волинь) та, частково, територію сусідньої держави — Польщі.

Ключові слова: готельна будівля, стандарт, корчма, заїзд, планувальна схема, етнокультурний регіон.

Постановка проблеми. Термін ***«готель»*** є сьогодні розповсюдженим та зрозумілим не лише для фахівців архітектури, але й для широкого загалу. Готель як об'єкт сучасної архітектури являється безпосереднім втіленням в життя (мовою і засобами сучасних технологій) вимог та потреб подорожуючої людини. Іншими словами, готель можна охарактеризувати як певний набір ***«стандартів»***. Очевидно, що стандарти, яким відповідав готель на кожному етапі своєї еволюції мали певні відмінності та специфічні особливості. Можна лише уявити наскільки відрізняються потреби сучасної ділової людини та, скажімо, іноземного купця XVI–XVII ст. Відтак, архітектурну типологію готелю варто розглядати як рефлексію на споживчий запит подорожуючих.

Актуальність дослідження. Виявлення глибинних історичних традицій формування архітектури готельних будівель Західної України як процесу поширення певних архітектурних *«стандартів»* і, водночас, збереження рис національної самобутності, корені якої сягають традицій народного побуту і менталітету нації дало можливість сформулювати робочу гіпотезу дослідження ґенези та еволюції готелю Західної України. На нашу думку, в межах означеної території існувало принаймні кілька відмінних типів готельних будівель, які мали зв'язок з культурою різних народів, а відтак дещо інший набір функцій. У свою чергу, ці функції зі зміною умов життя та під впливом історичних процесів також видозмінювались.

Виклад основного матеріалу. Готельні будівлі Західної України варто досліджувати в проекції на аналогічні процеси в архітектурі сусідніх європейських країн. Розмаїтий варіативний ряд будівель, що виконували готельні функції складають: караван-сараї, корчми, гостинні дво-

ри (погости), монастирські хоспіціуми, ратуші, аустерії, заїзди, господи, панські дворики, палаци, готелі [1]. З огляду на широкий типологічний спектр подібних будівель, слід використовувати універсальний термін, прийнятний стосовно кожного з типів. ***Під терміном «готельна будівля» вважатимемо окрему будівлю чи її частину, придатну для тимчасового проживання людей з обов'язковим обслуговуванням або з обслуговуванням за потребою.***

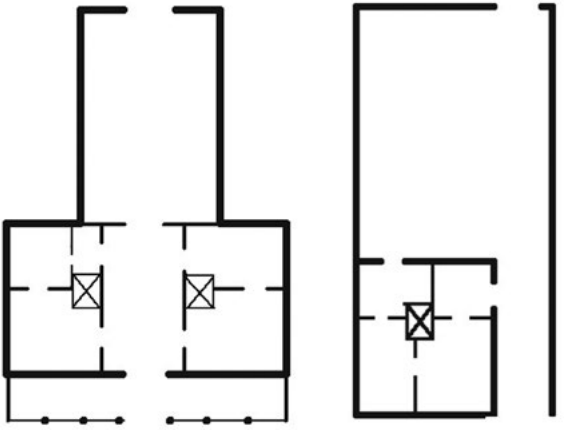
Сутність проблеми еволюції готельної будівлі полягає в її багатовекторному та різноплощинному розвитку, який потребує аналізу та синтезу для з'ясування характеру трансформацій функціональних програм і, відповідно, архітектурно-розпланувальних принципів еволюції готельних будівель, а також визначення загальних етапів еволюції. Осмислення вищезазначених типів готельних будівель методом архітектурного аналізу та з'ясування специфіки формування архітектурно-планувального каркасу та містобудівного аспекту готельних будівель, дозволило нам визначити функції, притаманні кожному з типів готельних будівель; частина з них була змінною, однак частина залишалася незмінюваною упродовж століть. До переліку уніфікованих функцій готельних будівель входять нічліг, харчування, функція паркування транспортних засобів, суспільна функція зібрання громади, функція товарообміну, культурно-розважальна, складська або технічна функція, репрезентативна, адміністративна, господарська та оборонна функції [1, с. 38].

Перешкодою, яка стоїть на заваді аналізу вищезазначених типів готельних будівель на досліджуваній території західноукраїнських областей в рамках єдиного історичного зрізу є певна фрагментарність або часткова відсутність наявних історико-бібліографічних, іконографічних та інших видів джерел. Слід зазначити, що іконографічні матеріали по кожному з досліджуваних типів готельних будівель на території Західної України збережені нерівномірно, а по деяких регіонах фрагментарно. З огляду на це, кожен із типів готельних будівель варто досліджувати за критеріями певної узагальненої матриці. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що серед усіх готельних будівель найбільш розповсюдженими та яскраво представленими в іконографічних джерелах є корчми та заїзди.

Корчми на території Польщі набули поширення ще в IX–XII ст. і стали осередками суспільного життя сільської громади. Спершу їх будували в центрі села, поблизу вітряка, кузні чи костелу. В часи, коли костели були мало розповсюдженими, зручно було розміщувати приїжджих віруючих у стінах корчми, розташованої поблизу костелу. Крім того, усі соціально важливі події життя сільської громади також відбувалися в стінах корчми. Тут дізнавались останні новини, харчувались, пиячили, торгували, виносили вироки суду, одружувались та ін. [2, с. 84–91]. Отже, корчма обслуговувала як місцевих мешканців, так і подорожніх.

На перших етапах свого еволюційного розвитку під потреби корчми облаштовували звичайну велику сіль-

ську хату. Головною умовою була наявність у ній великої кімнати. Хата, придатна для переобладнання під корчму, могла бути площею від 20 м². Проте найбільш зручним та доцільним було облаштування хати площею 60–80 м². Як архітектурний тип спеціальної будівлі при шляхетських садибах та церковних маєтностях корчма остаточно сформувалася на території Великопольщі наприкінці XVI ст. [3, с. 182]. За Зигмунтом Ґлогером, наприкінці XVI — початку XVII ст. польські корчми поділялися на два типи. Корчма першого типу була симетричною за планом. Головний широкий чільний фасад був оздоблений декорованим підсінням, винесеним перед чільним фасадом дерев'яною або мурованою галерейкою. По центральній вісі будівлі проходив наскрізний проїзд до стайні та возівні, прибудованих до тильного боку житлової групи приміщень корчми. Проїзд розділяв корчму на дві частини: по один бік входу розташовувались гостьові кімнати, по інший — корчемна (шинкова) кімната, «алькєж» (альков у значенні кімнатки) корчмаря та комора. Обидва блоки приміщень опалювалися камінами (іл. 1, а).

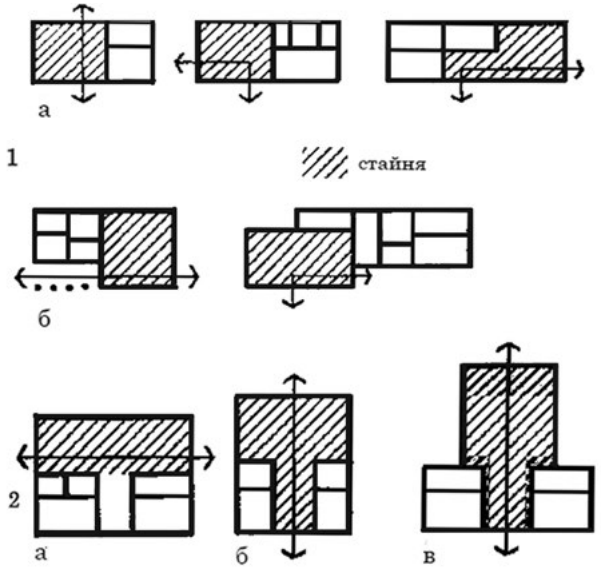


а *б*

Іл. 1. Класифікація корчем за З. Ґ л о г е р о м : *а* — корчма першого типу; *б* — корчма другого типу

Композиція плану корчми другого типу була асиметричною, а проїзд до стайні з возівнею зміщено праворуч або ліворуч від головної вісі чільного фасаду будівлі. Житловий блок приміщень, відповідно, розміщувався по інший бік. Перелік приміщень житлового блоку корчми другого типу був ідентичним корчмі першого типу. Чи не єдиною відмінністю була наявність у корчмі другого типу широких сіней (іл. 1, б) [4, с. 9–11]. Переважна більшість дослідників у своїх працях посилаються на запропоновану З. Ґлогером класифікацію. Проте існують й інші версії типологізації корчем. Так, наприклад, корчми поділяють за принципом заїжджа — не заїжджа (іл. 2, 3) [5, с. 160].

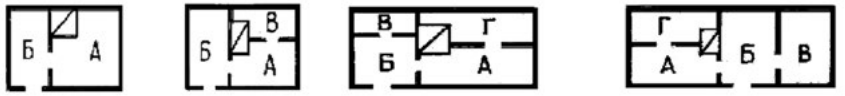
До складу обох типів входили корчемні кімнати, або, як їх ще називали — «шинкові», а також кімнати, де жили власне корчмарі, хлів для дров та сіна, колодязь. Стайня відігравала роль характерної ознаки, відповідно до якої й можна було відрізнити «заїжджу» корчму від «незаїжджої». Попри це, досить часто траплялися ви-



Іл. 2. Планувальні схеми заїжджих корчем:
1 — зі стайнею:
а) в одному об'ємі;
б) з блокуванням об'ємів;
2 — прибудова стайні до житлової частини:
а) вздовж усього будинку;
б) з наскрізним проїздом крізь сіни;
в) Т-подібна схема

падки, коли неможливо було чітко відрізнити один тип від іншого. Заїжджі корчми також називали «гостинцями». Описи, здійснені тогочасними етнографічними дослідниками, дають підстави стверджувати, що незаїжджі корчми XVII–XVIII ст. відрізнялися від сільських хат як за конструктивними, так і за типологічними ознаками. Траплялися випадки, коли стайні існували окремо, поза межами основного об'єму корчми. Якщо корчма знаходилась при торговельному тракті, стайні іноді будували через дорогу, навпроти корчми, як, наприклад, гостинець в Лєнчиці (Польща). У випадку, коли стайня існувала поруч із об'ємом корчми, саму корчму без стайні називали *«гостинним будинком»*.

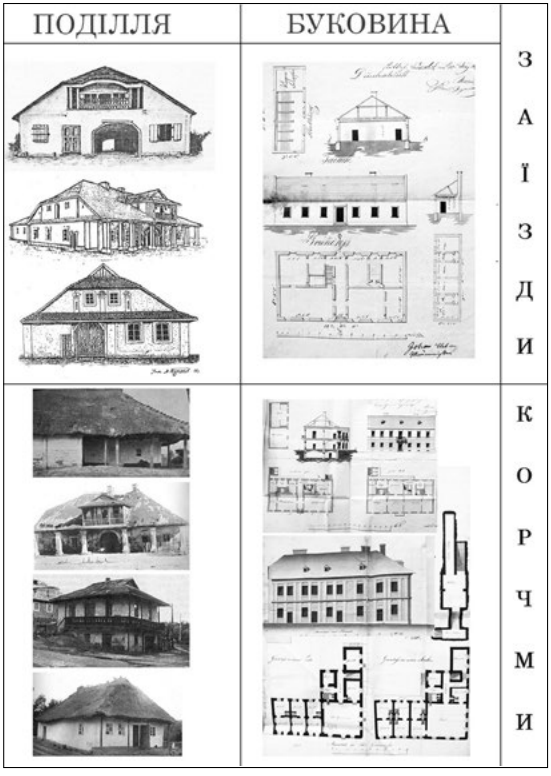
Існував також інший варіант трансформації плану заїжджої корчми, як, наприклад, гостинець XVIII–XIX ст. в Кощєльці Кольскім в Польщі (іл. 4), де окремі об'єми групуються по одній осі. Принцип розпланування з розташуванням приміщень гостинця довкола замкнутого внутрішнього подвір'я дещо схожий на принцип просторового вирішення гостинних дворів XVIII ст. для яких характерним було «обрамлення» внутрішнього



Іл. 3. Планувальні схеми незаїжджих корчем:
А— корчемна (шинкова) кімната; Б — сіни; В — комора; Г — житло корчмаря



Іл. 4. Гостинець XVIII–XIX ст. в Кощєльці Кольскім (Польща)



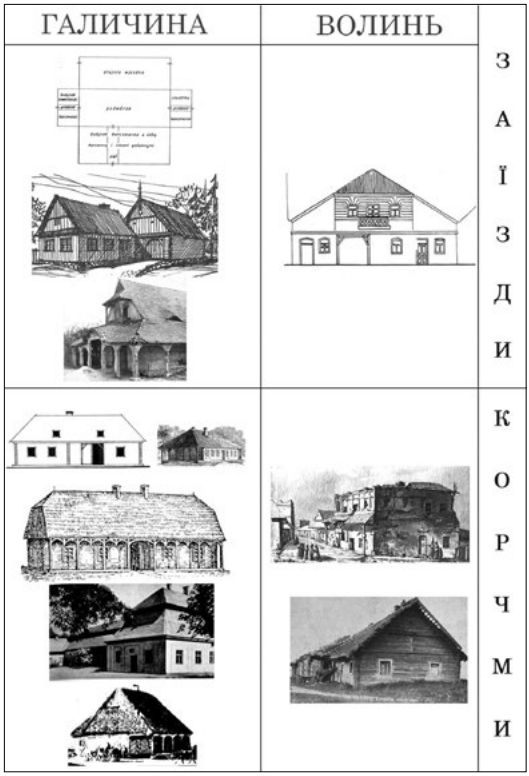
Іл. 5. Характерні приклади корчем та заїздів: Поділля, Буковина

замкнутого подвір'я приміщеннями. Залишимо наразі цю аналогію в ролі гіпотетичного порівняння [3, с. 76–78].

Починаючи з XVI–XVII ст. на «архітектурній арені» з'являється новий тип готельної будівлі — заїзд. Функціонально заїзд можна прирівняти до заїжджої корчми. Така функціональна та типологічна подібність часто не дає можливості чітко відрізнити корчму від заїзду. Трапляються випадки, коли одні й ті ж об'єкти одні й ті ж автори називають і корчмою і заїздом водночас.

Проаналізувавши масив іконографічних матеріалів по заїздах Західної України, в першу чергу, варто виділити здобутки дослідників Поділля кінця XIX — початку XX ст. — Миколи Топор-

кова та Стефана Таранушенка [6, 7]. Адже саме завдяки їхній фотографічній та обмірній фіксації, проведеній, зокрема, на території Подільської губернії, сьогодні можна скласти уявлення про архітектуру заїздів та корчем регіону. Необхідно зауважити, що велику кількість заїздів, поширених у маленьких містечках, на превеликий жаль, було зруйновано; більшість з них не лише не досліджено, але й не зафіксовано.



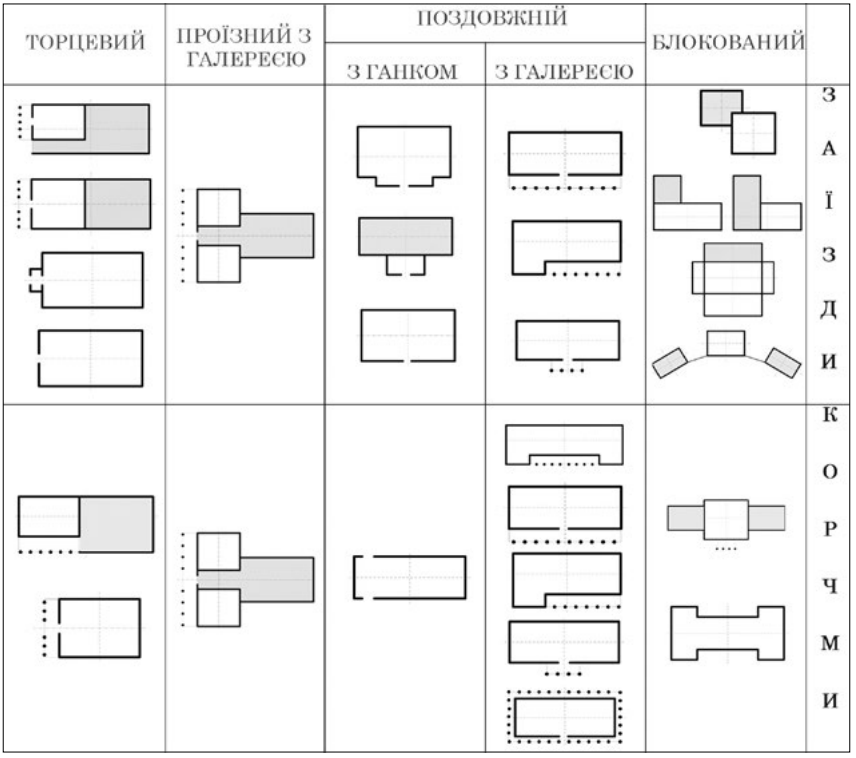
Іл. 6. Характерні приклади корчем та заїздів: Галичина, Волинь

Розповсюдженим типом містечкових будівель на Поділлі були заїзди та корчми, кількість яких в окремих поселеннях сягала двозначної цифри.

Наприклад, у містечку Жванці в середині XIX ст. уся центральна вулиця була щільно забудована заїздами. Здебільшого можна виокремити два принципи розпланувальної організації заїздів: симетричний та асиметричний. У першому випадку по один бік від центральної вісі розташовувалися приміщення господаря та його родини, по інший — кімнати для приїжджих. При цьому двері кожної кімнати виходили до стайні з возівнею. У випадку асиметричного розпланування з одного боку була стайня для коней з екіпажами, а з іншого — житлові приміщення [8, с. 56].

З огляду на значну типологічну подібність заїжджої корчми та заїзду, доцільно буде спробувати виявити характерні риси кожного з цих типів готельних будівель, які допоможуть відрізняти їх. Як було зазначено вище, функціональна складова в обох випадках практично аналогічна. Очевидно, саме факт, що корчми з'явилися дещо раніше (зокрема на території Польщі у IX ст.), ніж заїзди (переважно в XVI–XVII ст.), містить в собі ключову відповідь на питання ідентифікації.

Перші сільські корчми будували з дерева. Місце для будівництва обира-



Іл. 7. Типи розпланувальної структури корчем та заїздів

ли в центрі села. Лише згодом корчми почали будувати поза межами населених пунктів при торговельних трактах. Відрізнити корчму від іншої місцевої будівлі та від заїзду можна було за широким декорованим підсінням головного фасаду. В часи неписьменності населення, для того, щоб позначити місце існування корчми, поруч з нею ставили так звану ***«віху»*** (знак, вивіску). Існував навіть вислів ***«йти під віху»,*** який означав іти до корчми.

Так, саме завдяки такій ознаці було атрибутовано об'єкт, що знаходився в середмісті м. Луцька, неподалік замку та собору св. Петра і Павла на Кафедральній вулиці — мурований будинок-кам'яницю (не зберігся) з аттиковим завершенням та дерев'яною галерейкою-підсінням, зображений на відомій акварелі Кароля Войняковського 1797 р. [9]. Унікальність цієї будівлі полягає в тому, що дослідники, ґрунтуючись на аттиковому завершенні будинку, характерному для мурованих синагог, помилково вважали її синагогою (іл. 6, «Волинь/Корчма»). Втім, аналіз зображення, на якому перед фасадом будинку було зафіксовано віху — ви-

віску «Billard et Coście» (Більярд і кості) — в контексті даних опису Луцька 1789 р., де будинок отримав промовисту характеристику «кам'яниця, що зветься «Пекло» [10], дозволив О. А. Пламеницькій дійти висновку, що будівля є «гральним домом» [11, с. 125, 132–134]. А це, в свою чергу, дозволяє віднести її до типу корчем.

Що стосується заїздів, то вони були здебільшого мурованими і розташовувалися в містечках, містах та при торгових і поштових трактах. Архітектурним акцентом заїзду був в'їзд до стайні. За площею стайні можна було оцінити на яку кількість гостей розрахований заклад. Заїзди були значно більших розмірів, аніж корчми. Подібний тип волинського заїзду (іл. 6, «Волинь/Заїзд») було ідентифіковано О. А. Пламеницькою [12, с. 219].

У процесі досліджень чотирьох самобутніх та яскравих культурно-етнографічні регіонів Західної України — Поділля, Галичини, Буковини та Волині було виявлено домінуючі принципи організації розпланувальної структури корчем та заїздів (іл. 7). Відтак, розпланувальні схеми корчем та заїздів західноукраїнських областей запропоновано класифікувати за типами: а) торцевий, б) проїзний з галереєю, в) повздовжній з ґанком та з галереєю, г) зблокований. Кожен із цих типів має свої варіанти модифікації.

Висновки. Щодо існування регіональних особливостей досліджуваних будівель Поділля, Галичини, Волині та Буковини можна попередньо констатувати, що Галичина та Поділля вирізняються на тлі Буковини та Волині ширшим варіативним рядом корчем та заїздів (іл. 5, 6). Стверджуючи це, варто враховувати специфіку регіону, його історію, ступінь збереженості корпусу джерел. Так, Буковину необхідно досліджувати в проекції на історію Румунії, Галичину — Австро-Угорщини, Польщі та Німеччини, Поділля і Волинь — Литви, Польщі та Росії.

1. *Козакова О. М.* До питання еволюції функціональної програми готельних будівель Західної України. / Олена Козакова // Архітектурний вісник КНУБА. — 2014. — № 2. — С. 35–49.
2. *Gloger Z.* Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce / Zygmunt Gloger. — Warszawa : Wł. Łazarski, 1909. — 192 s.
3. *Szczepaniak M.* Karczma, wieś, dwór / Marian Szczepaniak. — Warszawa : Ludowa Spoldzielnia Wydawnicza, 1977. — 185 s.
4. *Gloger Z.* Encyklopedia staropolska ilustrowana / Zygmunt Gloger. — Warsawa : Wiedza Powszechna, 1902. — 360 c.
5. *Сергачев С. А.* Белорусское народное зодчество: монография / Сергей Алексеевич Сергачев. — Минск : Ураджай, 1992. — 255 с.
6. *Таранушенко С. А.* Пам'ятки архітектури Подільської губернії / Стефан Андрійович Таранушенко. — Харків : Харківський приватний музей міської садиби, 2013. — 436 с.
7. *Пламеницька О.* Деякі риси архітектури подільських міст та містечок за матеріалами колекції Миколи Топоркова / Ольга Пламеницька // Архітектурна спадщина України. — Вип. 3, ч. 2. — К., 1996. — С. 189–198.
8. *Гудченко З.* Містечка України / Зоя Гудченко // Народна творчість та етнографія. — 2006. — С. 51–57.
9. Волинський обласний історико-краєзнавчий музей. № ДМ-18037.

10. Люстрація міста Луцька та Луцького староства, інвентарі сіл Красне, Глешов, Радомишль, Свож, Кольчин Луцького повіту Волинського воєводства. 1789 // ЦДІА України, Київ, ф. 2227, оп. 1, од. зб. 158.
11. *Пламеницька О. А.* Проблематика регенерації луцького середмістя в контексті дослідження архітектурної типології житла Старої Волині / О. А. Пламеницька // Старий Луцьк: наук.-інформ. зб. — Луцьк, 1998. — С. 113–145.
12. *Пламеницька О.* Відділ проблем реставрації та адаптації пам'яток архітектури / Пламеницька О. // Теорія та історія архітектури. — К., 1995. — С. 213–225.

АРХИТЕКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ МЕСТЕЧКОВЫХ КОРЧЕМ И ЗАЕЗЖИХ ДВОРОВ

Елена Козакова

Аннотация. В данной статье было совершено предварительный зондаж историко-библиографических источников с целью определения региональных типологических, терминологических, а также обьемно-пространственных особенностей местечковых корчем и заездов. В территориальные границы исследования входят этнокультурные регионы Западной Украины (Подолье, Буковина, Галичина, Волынь) и частично территория соседнего государства — Польши.

Ключевые слова: гостиничное здание, стандарт, корчма, заезд, планировочная схема, этнокультурный регион.

ARCHITECTURAL TYPOLOGY OF TOWN TAWERNS AND INNS

Olena Kozakova

Annotation. This article depicts a preliminary survey of historical and bibliographical sources collected to determine the regional typology, terminology, as well as architectural planning schemes peculiarities of town inns and taverns. The territorial boundaries of the study consist of ethno-cultural regions of Western Ukraine (Podolia, Bukovina, Galicia, Volhynia) and areas of neighbouring country — Poland.

Keywords: hotel building, standard, tavern, inn, planning scheme, ethnocultural region.

УДК 72.038.11(477)

Андрій Марковський
аспірант при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Взірці конструктивізму в архітектурі промислових споруд України

Анотація. Дослідження розвитку та видозмін конструктивізму у промисловій архітектурі на теренах УРСР на прикладі кількох ключових об'єктів: Дніпрогес у Запоріжжі В. О. Весніна, трьох паровозоремонтних депо, розроблених ЦТ НКШС, кінофабрики архітектора В. М. Рикова та КРЕС ім.Сталіна архітектора М. П. Паруснікова у м. Києві.

Ключові слова: конструктивізм, Дніпрогес, локомотивні депо, київська кінофабрика, КРЕС ім. Сталіна, В. О. Веснін, В. М. Риков, М. П. Парусніков, архітектурний проект, містоутворююча функція.

Друге десятиріччя XX ст. було позначене винятковим, складним і напрочуд насиченим виром подій [1]. Спільним знаменником для світової творчої еліти можна вважати пошук нового основоположного стилю в мистецтві та архітектурі, що вилився в плідну боротьбу та взаємозбагачення течій і напрямків мистецтв під впливом докорінних змін парадигм буття [2]. 11 том «Всеобщей истории архитектуры» стверджує, що основним чинником впливу на архітектурні процеси повоєнної Європи була класова боротьба, що загострилася по завершенню Першої світової війни та під впливом Жовтневої революції в СРСР [3]. Ця парадигма в наш час переглянута, однак роль соціального фактора як одного з важливих чинників не викликає сумніву.

В архітектурі даний процес каталізується загальносвітовою тенденцією індустріалізації і швидкого розростання міст. Викликана здобутками технічної революції урбанізація, що тривала з початку Нового часу, досягла небачених темпів, вимагаючи вирішення принципово нових питань, зумовлених масштабами змін. Вивчаючи архітектуру конструктивізму та раціоналізму, автор даної публікації дійшов висновку, що функціональний метод, покладений в основу цих двох авангардних течій, знайшов найкраще застосування саме в промисловій архітектурі.

Дослідженням вітчизняної авангардної архітектури часів розквіту (1920–1930 роки) присвячено низку робіт. Варті уваги численні професійні публікації 20–30 років XX ст.: видання Держтехвидаву, «Архітектура Радянської України», «Архітектурна газета», «Архитектура СССР», «Современная архитектура», маніфести та програми спілок АСНОВА, АРУ, ОСА, ВОПРАЗ та ін. Статті, розраховані на широке читацьке коло, що торкалися даної теми, виходили в газетах «Пролетарська правда», «Соціалістичний Київ»,

«Більшовик», видання Київміськради тощо.

Також необхідно відзначити багатотомне видання «Архитектура Украинской ССР» авторського колективу у складі В. І. Заболотного, М. П. Сєверова, Г. В. Головко, М. А. Грабовського та П. Г. Юрченка, 1951; «Роль новаторства у формуванні стилю соціалістичної архітектури (З досвіду житлового будівництва на Україні)» В. П. Мойсеєнко, 1961; «История советской архитектуры. 1917–1958» М. П. Билінкіна, 1962; «Нариси історії архітектури Української РСР (Радянський період)», 1962; «Советская архитектура за 50 лет», 1968, за редакцією М. В. Посохіна, М. В. Баранова, Ю. М. Родіна та ін.; «Всеобщая история архитектуры» у 12 томах, 1973, за редакцією М. В. Баранова та 1975 р. за редакцією О. В. Іконнікова; «Советская архитектура» О. В. Рябушина та І. В. Шишкіної, 1984; «Архитектура Советской Украины», 1986, підготовлена колективом авторів: В. П. Дахно, С. К. Кілессо, М. С. Коломієць, В. П. Мойсеєнко, В. Ф. Петренко, Ю. Ф. Хохол; «Київ архітектурний» С. К. Кілессо, 1987, тритомне видання «Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР», 1989, за редакцією М. М. Жербіна та багато інших.

Однак тема саме індустріальної, промислової авангардної архітектури України не була висвітлена достатньо повно та не розглядалася як окреме питання. Дана стаття зокрема містить посилання на раніше не опубліковані матеріали фондового відділу Національного заповідника «Софія Київська».

Дослідження варто розпочати з гіганту промислової архітектури — Дніпрогесу (іл. 1). Підготовчий етап по зведенню надмасштабної інженерно-технічної споруди було розпочато у 1921 році [4] під керівництвом інженера І. Г. Александрова. 15 квітня 1927 року почалося будівництво ГЕС. Головним інженером проекту був обраний Олександр Вінтер, заступниками Борис Веденєєв та Павло Роттерт — керівник будівництва Держпрому. Таким чином, можна прослідкувати зв'язок інженерних команд двох проектів — громадської та промислової архітектури, — що паралельно здійснювались на південному сході УРСР.



Іл. 1. Дніпрогес. Арх. В. О. Веснін

«Архітектурний проект Дніпрогес був розроблений В. Весніним спільно з Н. Коллі, Г. Орловим, С. Андрієвським. Пружна залізобетонна дуга греблі відчутно пластична й організована потужним виразним ритмом пілонів-контрфорсів, що контрастують з горизонтально акцентованим монолітним об'ємом машинного залу» [5]. Прямокутна, сильно видовжена споруда залу, форма у плані якого продиктована інженерними міркуваннями, вражає своєю композиційною гармонією. Суцільна стрічка засклення створює відчуття легкості й простору, контрастуючи з масивною верхньою частиною, площина якої розділена ритмічними вставками невеликих круглих вікон. Попри всю простоту й функціональність, суто утилітарна споруда виконана на найвищому рівні архітектурної науки і виступає своєрідним Палацом дожів, відкриваючи, як колись Ренесанс, нову сторінку в історії культури. Контраст легкої нижньої частини з важким, монолітним верхом апелює до творчого переосмислення ідей Відродження.



Іл. 2. Проект реконструкції Ізюмського паровозоремонтного заводу. Перспектива. Арх. І. С. Хазановський, (?) Соколов. Фото з матеріалів фондового відділу Національного заповідника «Софія Київська». Друкується вперше

Ключові промислові гіганти відігравали містоутворюючу функцію: архітектурний колектив на чолі з В. О. Весніним також займався розробкою та забудовою соцміста, що виросло поряд зі станцією у 1927–1932 рр. У проекті забудови були втілені найкращі на той момент теоретичні та практичні містобудівні розробки зі створення нового середовища існування людини. Чіткий геометричний план забудови мікрорайонів, квартальна схема відповідали загальній концепції організації простору, що домінувала в радянській доктрині створення робітничих поселень з середини 1920-х. Аналогічні проекти малоповерхової забудови для компактного розміщення робітників паралельно здійснювалися у Харкові (квартали Тракторного заводу архітектора П. Ф. Альошина) та інших індустріальних центрах УРСР.

Продовжуючи тему утилітарної промислової архітектури, слід згадати низку проектів, підготовлених архітектурною бригадою при Центральному техбюро Народного комісаріату шляхів сполучення (ЦТ НКШС) з 1925 по 1935 рр., зокрема проект реконструкції Ізюмського паровозоремонтного заводу (іл. 2) архітекторів І. С. Хазановського та Соколова (іні-

ціали не встановлені). Концепт являє собою проект розширення існуючих приміщень локомотиворемонтних цехів. Попри суто утилітарне спрямування проекту, варто відзначити високий стильовий рівень архітектурного виконання.

Просторова схема споруди визначена функціональним розділенням об'ємів, підкреслено чітке метричне співвідношення віконних прорізів з масою стіни, ритмічне членування поперечними квадратними у плані пілястрами, що надає вертикального спрямування горизонтальному торцевому фасаду; група з трьох вентиляційних труб підтримана трьома вікнами на боковому фасаді. Всі ці акценти виявляють архітектуру конструктивізму, вирішену в кращих традиціях течії.

Аналогічним за образним вирішенням був проект локомотивного комбінату Синарського заводу (іл. 3).

Складний за конфігурацією поліфункціональний комплекс включав як безпосередньо виробничі цехи, так і триповерхову адміністративну частину, що була інтегрована Т-подібною вставкою в систему цехових об'ємів. Як і в попередньому проекті, суто утилітарна архітектура виконана з тонким відчуттям ритміки та пропорцій, що виявляється як у співвідношенні мас, так і у вертикальному членуванні пілястр, рельєфно проявленому на фасадах комплексу. Головний вхід акцентований симетричним ризалітом, перед ним розбита клумба у традиціях класичного французького паркового мистецтва.

Вартий окремої уваги проект реконструкції депо «Основа» Південної залізниці (іл. 4), виконаний у 1935 році.

Виробнича споруда, не лише за особливістю технологічних процесів, а й за просторовим архітектурним вирішенням, підтриманим колористикою, являє собою приклад досконалого співвідношення архітектурних об'ємів та форм у просторі. Напівколовий та чвертьколовий корпуси депо поєднані Н-подібною у плані вставкою виробничих приміщень, до якої прилягає більший за масою та висотою триповерховий об'єм адміністрації, асиметрично зміщений у бік чвертьколового корпусу. Без перебільшення, даний об'єкт виступає концентрованим уособленням фундаментального принципу конструкти-



Іл. 3. Проект локомотивного комбінату Синарського заводу. Перспектива. Фото з матеріалів фондового відділу Національного заповідника «Софія Київська». Друкується вперше



Іл. 4. Проект реконструкції депо «Основа» Південної залізниці.
Фото з матеріалів фондового відділу Національного заповідника «Софія Київська».
Друкується вперше

візму стосовно функціонального планування — «від конкретного до загального» [6].

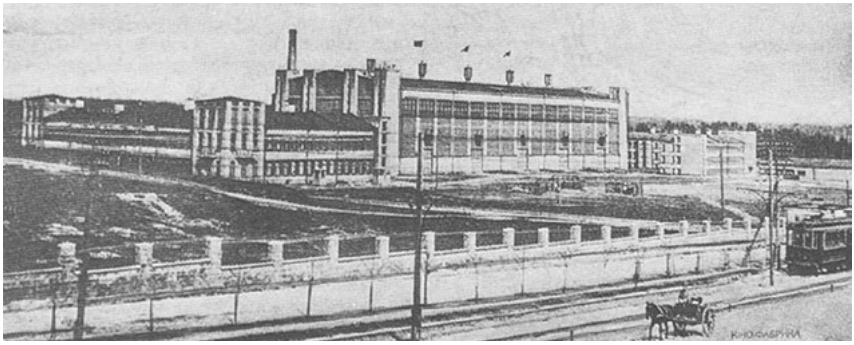
Як уже йшлося, перша половина XX століття — це час інтенсивної індустріалізації. Навіть у таких історично сформованих містах, як Київ, пріоритет зміщується від забудови споруд громадських до об'єктів промислових.

На перетині цих двох ареалів, соціального та виробничого, перебуває кінофабрика Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) (іл. 5), котра зведена у 1926–1928 рр. за проектом архітектора В. М. Рикова [7].

З одного боку, це студія, призначена для акторів, режисерів, сценаристів, що споріднює її з театром; з іншого — виробничий агломерат кіно-«фабрика», пов'язана з низкою специфічних технологічних процесів, необхідних для потокового випуску готової продукції.

Кіностудія як об'єкт була новим явищем, здобутком початку XX сторіччя, тому канони для таких споруд ще не були викристалізувані. По суті своїй, це складний поліфункціональний комплекс, що мав включати елементи трансформаційної архітектури. Логічно, що історично-неокласичний підхід не міг розв'язати поставлених завдань: об'єкт вимагав функціонального підходу, властивого для конструктивізму.

Згідно з реаліями виробничого процесу, кінофабрика складається з кількох окремих корпусів та технологічних приміщень, з'єднаних між собою теплими галерейними переходами (блокова архітектура, властива ранньому конструктивізму). Основний об'єм студії — головний павіль-



Іл. 5. Кінофабрика Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). Арх. В. М. Риков

йон 34 х 105 м, який за необхідності збільшується до 150 м у довжину. Ключовим моментом було використання передових на той час інженерних здобутків для створення трансформованих об'ємів: за допомогою рухомих перегородок павільйон можна було розділяти на 5 секцій, збільшувати у розмірах. Численні галереї, балкони та підвісні переходи дозволяли вести зйомку з різних точок і встановлювати відповідне освітлення, надпотужне на кінець 1920-х. Механізація включала поворотні ділянки підлоги та два басейни зі шлюзами.

Архітектура комплексу чітка й лаконічна: в кращих канонах конструктивізму несучий каркас, представлений системами металевих ферм, виявлений на фасадах; простінки між вертикальними тягами заповнені ненесучою цегляною кладкою, виконаною у традиційній для київської архітектури манері компіляції з червоної та жовтої цегли; горизонтальна ритміка об'ємів підтримана вертикальними домінантами сходових блоків та ліфтів, проявлених як у екстер'єрі, так і в інтер'єрі споруд; скління стрічкове, вертикальне у сходових блоках і горизонтальне — в основних об'ємах.

Парадоксальним є те, що один з кращих зразків київського конструктивізму, запроектований В. М. Риковим, який послідовно виступав проти сухої і суворої функціональної архітектури на користь продуманого використання досвіду неокласики. Однак зодчий прийняв за доцільне виконання подібного об'єкта саме в стилістиці архітектурного авангарду, виявивши високий професіоналізм і створивши унікальний комплекс, позбавлений, між тим, зайвого аскетизму та примітивізації, подекуди властивої виробничій забудові.

Продовжуючи тему промислової архітектури Києва, що активно розвивалася у другому десятиріччі XX ст. і частково перейняла на себе містоформуючу функцію, пропонуємо розглянути КРЕС ім. Сталіна, 1926–1930 рр. зведення (іл. 6). Київська районна електростанція, запроектована архітектором М. П. Парусніковим за участі Г. П. Гольца та А. К. Бурова [8], була одним з перших великих промислових об'єктів міста.



Іл. 6. КРЕС ім. Сталіна. Арх. М. П. Парусніков

Станція багато разів перебудовувалася і до нашого часу майже повністю втратила первинне архітектурне оформлення. На момент зведення це була складна в плані багатооб'ємна композиція, що утворювалася з основного робочого блоку турбінного залу, невеликого адміністративного корпусу та корпусу технічних служб. Цілісність образу досягалася за рахунок контрасту горизонтальної ритміки домінуючого по висоті 5-поверхового корпусу технічних служб, підкресленої стрічковим склінням, та вертикалей конструкцій, проявлених на фасаді турбінного залу. Поздовжній фасад залу був розбитий на 4 секції. Горизонтально фасад мав два рівні: перший — легкий, оскільки простір між несучими стійками був заповнений великими площинами вітражного скла, та другий — масивний, з підкресленою цегляною кладкою стіни, розбавленою лише чотирма круглими вікнами. Загальна композиція доповнена чотирма трубами на даху споруди. Тут використаний ренесансний прийом наростання маси догори, як і у Весніна при вирішенні образу Дніпрогесу.

Таким чином, ми бачимо, що попри каталізовану правлячою елітою тенденцію витіснення авангардних проектів неокласичними в архітектурі громадських споруд, що мала місце з початку 1930-х, у промисловому будівництві функціональний підхід, властивий конструктивістам та раціоналістам, продовжував бути домінуючою концепцією. На думку автора, це можна вважати закономірністю, враховуючи первинність символічно-образного вирішення для громадської споруди та утилітарного — для виробничої.

Важливим моментом є тісний зв'язок архітектурно-мистецьких пошуків з розвитком інженерної індустрії: широке застосування нових матеріалів та передових технологій, тісна співпраця з будівельниками. Чіткий взаємозв'язок форми та функції, образне вирішення як продовження внутрішнього наповнення — програмні засади конструктивізму та раціоналізму. Саме тому архітектура УРСР 1920–1930-х представлена, на рівні з архітектурою громадською, об'єктами індустріальними. Промислова виробнича архітектура являє яскраві приклади гармонійних, композиційно завершених об'єктів.

1. *Якимович А. К.* Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира 1930–1990. — М. : Искусство-XXI век, 2009. — 464 с.
2. *Марковский А. И.* Философские аспекты в искусстве первой половины XX в. // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва . У пяці частках, частка 2, Праблемы архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Матэрыялы міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі. — Мінськ: Права і эканоміка, 2013. — С. 100–105.
3. Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — Т. 11 / А. В. Іконніков (відп. редактор), Ю. Ю. Савицька, М. П. Билінкін, С. О. Хан-Магомедов, Ю. С. Яралов, Н.Ф. Гуляницький. — М. : Стройиздат, 1973. — 887 с.
4. *Новицкий В.* Днепрогэс — символ советско-американской дружбы // 2000. — 27.IX. 2002. — № 393. — С. А7.
5. *Рябушин А. В., Шишкина И. В.* Советская архитектура. — М. : Стройиздат, 1984. — 217 с.
6. *Хан-Магомедов С. О.* Николай Ладовский. — М. : Архітектура, 2007. — С. — 88 с.
7. *Альошин В.* Тематичні блоги / Кинофабрика ВУФКУ, 1926–1928 гг. 1926–1930 гг. // http://alyoshin.ru/Files/blog/nin-gen/kinofabrika.html
8. *Альошин В.* Тематичні блоги / КРЭС им. т. Сталина, 1926–1930 гг. // http://www.alyoshin.ru/Files/blog/nin-gen/nin-gen_kres.html

ОБРАЗЦЫ КОНСТРУКТИВИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ ПРОМЫШЛЕННЫХ СООРУЖЕНИЙ УКРАИНЫ

Андрей Марковский

Аннотация. Исследование развития и видоизменений конструктивизма в промышленной архитектуре на территории УССР на примере нескольких ключевых объектов: Днепрогэса в Запорожье В. А. Веснина, трех паровозоремонтных депо, разработанных ЦТ НКПС, кинофабрики архитектора В. Н. Рыкова и КРЭС им. Сталина архитектора М. П. Парусникова в г. Киеве.

Ключевые слова: конструктивизм, Днепрогэс, локомотивные депо, киевская кинофабрика, КРЭС им. Сталина, В. А. Веснин, В. М. Рыков, М. П. Парусников.

THE MODELS OF CONSTRUCTIVISM IN ARCHITECTURE OF INDUSTRIAL BUILDINGS IN UKRAINE

Andrey Markovskiy

Annotation. Research of evolution and variations of Constructivism in industrial architecture at the Soviet Ukraine with several key projects as an example: Dnieper Hydroelectric Station in Zaporizhia of architect V. Vesnin, three locomotive repair depots developed by the Commissariat of Railways, film factory of architect V. Rykov and district powerplant named after Stalin by architect M. Parusnikov at Kiev.

Keywords: constructivism, Dnieper Hydroelectric Station, locomotive repair depot, Kyiv film factory, District Power name of Stalin, V. Vesnin, V. Rykov, M. Parusnikov.

УДК 75.054(477) «19»

Олеся Головач
асистент-стажист при кафедрі
сценографії та екранних мистецтв НАОМА

Д. Д. Лідер. Становлення сценографа

Анотація. На основі дослідження «докиївського» періоду творчості Данила Даниловича Лідера у статті розглянуто важливість розвитку духовності у процесі становлення і формування професійних засад митця.

Ключові слова: Данило Лідер, сценографія, філософія Малого світу, духовність, театральна культура.

Для детального аналізу сценографічного доробку Д. Д. Лідера «докиївського» періоду обрано кілька вистав того часу, коли молодий митець ще тільки приступав до вироблення власного «коду творчості» і його новаторські художні принципи не знаходили розуміння у контексті офіційної естетики. Втім, вважаємо, що творчі пошуки Д. Лідера саме цього періоду є найкращим свідченням того, що для художника сценографія ніколи не була мистецтвом заради мистецтва, а слугувала тим інструментом, за допомогою якого з глядачем вже починала говорити (деякою мірою інтуїтивно) його філософія істинності Малого світу. Ця думка буде зрозумілішою, коли згадати, що появу такої собистості (як знак настання незабаром духовності нового порядку — «боголюдської») свого часу пророкували М. Бердяєв і В. Кандінський, у можливість її народження вірив і Ф. Достоєвський [1, 2].

Впровадження саме духовних засад Лідера, а не лише наслідування його творчого методу, має сьогодні виключне значення. За В. Кандінським, кожний художній твір — дитя свого часу. І кожний культурний період створює, таким чином, своє мистецтво, котре не може повторюватися. Прагнення знову викликати до життя принципи мистецтва минулого, в крайньому випадку, можуть завершитись мертвонародженими творами. Лідер сам стверджував необхідність *«Виховувати індивідуальність. Розвивати вміння сприймати оточуючі речі і події через власний світ. Розвивати особистість учня. <...> Напевно, в прямому сенсі навчити задуму не можна»* [10, с. 60]. І ще: *«Теорія школи, з моєї точки зору — спірна. Всі шукають спрямованість у розвитку мистецтва. Мені здається, що розвитку в мистецтві не буває»* [6, с. 33].

Це ж твердження, на наш погляд, вірне і стосовно розвитку самої духовності, адже її світові вершини не викликають враження результату поступово-

го історичного розвитку духу. Зараз настають часи зародження давно пророкованої митцями, філософами і мислителями нової ери (М. Бєрдяєв, В. Кандінський, Ф. Достоєвський) — *«боголюдської»*, яку найліпше характеризують творчість, свобода, любов [1, 2]. Очікування нового одкровення в людині і через людину не має бути пасивним. І театр, як медіум, володіє чи не найліпшими можливостями для створення і проповіді боголюдяності, навіть через елементарне виявлення в образній структурі вистави духовності митця — режисера, сценографа, актора. Тут доречним буде такий вислів: *«Християнство, в кращому випадку, виправдовувало творчість, але ніколи не підіймалося до усвідомлення, що не творчість необхідно виправдовувати, а творчістю повинно виправдовувати життя. Творчість — релігія»* [3, с. 104].

Відомі театрознавці В. І. Берьозкін і Г. Ф. Коваленко присвятили не одну сторінку творчості Д. Лідера, досліджуючи розвиток сценографії ХХ століття, детально проаналізувавши творчий спадок цього видатного митця. У книзі «Даніїл Лідер: Театр для себе» (Упорядник О. Островерх, 2004 р.) матеріал подано від імені першоджерела (при написанні книги використано написані або надиктовані в різні роки тексти Д. Д. Лідера). Це видання допомагає виявити вироблену художником-філософом схему («код») його творчості. У кінофільмі «Даниил Лидер» (реж. С. Маслобойщиков, кіностудія «Контакт», 2000 р.) дружина Данила Даниловича Кіра Миколаївна Пітоєва-Лідер розповідає історію життя видатного сценографа, висвітлює ключові питання, які його хвилювали і відповідно знайшли вияв у творчості. А у фільмі «Данило Лідер» Центру творчих ініціатив СТД України (2000 р.) ми можемо почути трактування безпосередньо Д. Д. Лідером оформлення окремих вистав. Втім, ще жодна праця не була присвячена конкретно духовному аспектові сценографічних рішень Данила Лідера — власне тій складовій, що також впливає на глядача і здатна не лише просвітити, але й очистити його внутрішнє «я» (на це, зокрема, вказував ще давньогрецький філософ Аристотель, акцентуючи на ролі катарсису). Розкриття цієї проблеми, на наш погляд, дасть змогу глибше збагнути феномен творчості Д. Д. Лідера, допоможе молодим сценографам на прикладі творчого шляху митця, водночас з пильною увагою до шліфування техніки й пошуку власного стилю, не забувати про те, що для мистецтва завжди ключовим було і залишиться питання «навіщо?», а вже потім — «як?».

Саме мистецтво не є безцільним створенням речей і, насамперед, має слугувати розвиткові і духовному вихованню людської душі. Воно є мова, якою душі розмовляють про речі, що для душі — «хліб насущний», який вона може отримати тільки в цій подобі. Згадаймо таке висловлювання В. Кандінського: *«...а якщо талановитий художник пропонує глядачам отруту /мистецтво, яке слугує ницим потребам/, тоді немає їжі для духовного зростання суспільства. Бо душа з вищого відділення весело скочується в нижче. І дарований людині «талант» /за Євангелієм/ може стати прокляттям не лише для обтяженої цим талантом людини, але і для кожного, хто їстиме її отруйний хліб»* [7]. На нашу думку, з наведеними словами перегукуються і міркування Д. Д. Лідера, який наголошу-

вав: *«неодмінно необхідно постійно вдосконалювати свій культурно-моральний світ. Створення в собі людини зі сповідальною душею має йти безупинно: зібрані нами по крихтах знання, духовні та моральні цінності, громадські переконання — є те безцінне багатство художника, володіти яким — велике щастя»* [6, с. 43].

М. Бердяєв вважав, що завоювання духовності є звільненням від влади світового та соціального середовища, головним завданням людського життя. А саме зростання духовності не може бути результатом недуховних станів, і воно не є закономірним еволюційним процесом. Ф. Достоєвський твердить, що людина іноді вірить в Бога через гордість. Цей вислів парадоксальний, але соціальний сенс його в тому, що людина не погоджується поклонятися світові, суспільству, людям і поклоняється духовному — як єдиному джерелу своєї незалежності й свободи від влади світу.

Творчий шлях і, власне, усе життя Данила Лідера слугуватиме прикладом здатності людини через розвиток духовності відвоювати власну свободу, утвердити ідею про те, що найбільш духовно значуще в людині йде від внутрішнього — зі світу Малого, а не від соціальних впливів, не від соціального середовища. Коли душа занедбана безвір'ям і, відповідно, суто практичними прагненнями, виникає враження, що мистецтво безцільне, існує лише заради мистецтва. І художник повинен прагнути змінити такий стан речей через визнання свого обов'язку, вважати себе не господарем світу, а слугою вищих цілей, обов'язки якого визначені, великі і святі : *«І мистецтво може бути спокутою гріха <...> У мистецтві, як і всюди в світі, повторюється Голгофська жертва»* [3, с. 230]). Прикладом такого «служіння», на наше переконання, є творчий шлях Данила Лідера, який *«... виховав себе і заглибився у власну душу, розвивав її, щоб його зовнішній талант міг вдягнути що-небудь, а не бути як загублена рукавичка з невідомої руки, лише подобою руки»* [7].

Завданням своєї творчості Д. Д. Лідер вважав не оволодіння формою, а розкриття за її допомогою змісту. Всі думки, вчинки, почуття — власний Малий світ митця слугували матеріалом для його творчості, що, певним чином, просвітлювала «хворобливу» духовну атмосферу театру другої половини XX ст. [5]. Духовне життя суспільства, важливою частиною якого є, безсумнівно, мистецтво — це рух пізнання, рух що відображений у простій формулі: вперед і вгору. На початку третього курсу Д. Д. Лідер, вже будучи сталінським стипендіатом, починає захоплюватися творчістю В. О. Сєрова, М. О. Врубєля, В. І. Сурикова, «малими» передвижниками [8]. Майже щодня відвідував художній відділ Російського музею, що у Ленінграді. Серед його викладачів у Ленінградському інституті живопису, скульптури й архітектури були художники різних напрямків: І. І. Бродський, О. І. Савінов, Б. В. Йогансон, О. О. Осмьоркін.

Після закінчення другого курсу, коли відбувся розподіл по майстернях, Лідер потрапляє до майстерні Бориса Володимировича Йогансона, яка на той час вважалася однією з кращих в інституті. У цього митця Лідер навчався щасливі два роки — до 1941. Особливо багато дали студентові поради майстра в галузі композиції: *«Композиція — це залізна логіка, яка виникає із суті ідеї кар-*

тини. Основна вимога до неї — це скупе відображення необхідного; нічого зайвого, тільки необхідне», «Реалістична картина не терпить жодного місця, яке не промовляло б про зміст, не розкривало його. Всіма спокусливими красотами треба жертвувати, якщо вони є лише балаканиною» [4, с. 12–13]. Ці повчання глибоко увійшли у свідомість Д. Д. Лідера на все життя, стали його власним переконанням і найповніше розкрилися у театральній творчості.

Рисунок в інституті викладав Л. Берштейн, який разом з іншими педагогами відзначав здатність молодого митця до аналітичного осмислення. Ця риса стане однією з провідних у творчому методі зрілого Лідера. Відомий вчений-мистецтвознавець А. М. Каргер, в опублікованому в академічній стінгазеті начерку про Лідера-студента, вже тоді звернув увагу на його відповіді на іспитах, коли він не просто повторює почуте чи прочитане, а висловлює свою власну точку зору, осмислюючи предмет самостійно та оригінально. Багато років по тому Д. Д. Лідер згадував: *«Багато моїх друзів були людьми напрочуд високої культури. Я вчився у них, так само, як і у своїх педагогів в Академії. Після війни я майже нікого з них не застав серед живих»* [6, с. 14].

У ті роки Д. Д. Лідер читав здебільшого російську класику. Театр майже не відвідував, бо це вимагало відповідного зовнішнього вигляду, а, зважаючи на скрутне матеріальне становище, це було доволі складно. Але на мейєрхольдівську постановку «Маскараду» в Пушкінському театрі все ж таки спромігся потрапити, і вона справила величезне враження. Зачарований був він і архітектурою Петербурга, особливо ритмом, силою, лаконічністю Двірцевої площі, яку годинами споглядав через вікно другого поверху Ермітажу.

Влітку 1941 р. Данило Лідер поїхав на канікули до матері в Тавриду, до свого села. Почалась війна, і у вересні мешканців їхнього німецького села примусово вивезли до Північного Казахстану, де майже всі загинули. Д. Лідера врятувало те, що перед засланням його збила машина, і зі зламаними руками й ногами він потрапив до шпиталю. Рідні залишилися з ним і, таким чином, також уникнули смерті. Згодом їх заслали на Урал. Там Д. Лідер разом з іншими трудмобілізованими будував залізницю. Можливо, саме у цей період і зароджується його зацікавленість дорогою, потягом, образом Анни Кареніної...

У 1942 р. Д. Лідер потрапляє до зони, де працювали здебільшого мобілізовані на трудовий фронт німці, які жили в бараках за дротом. Данило Лідер працював у шахтах комбінату «Челябинскуголь». Через доволі високий зріст (179 см) рубав вугілля навколішки, а тім'я вдарялося об низьку кам'яну стелю. Від цього в шапці зробилася дірка. Іншої шапки не було і, коли його піднімали нагору, тім'я промерзало. Юнак був такий худий, що уміщався між батареєю та підлогою, де й зігрівався. Потім Д. Лідер розповідав про це напрочуд спокійно — мовляв, хтось би, все одно, мав виконувати цю роботу. Але саме цей тяжкий період сформував і визначив майбутнього митця як особистість, як художника.

Згодом Д. Лідер опинився в клубі «Гірняк», де йому доводилось розписувати брандмауери шахтоуправління, малювати плакати й писати оголошення —

займатись наочною агітацією. У 1946 р. під час однієї з поїздок до Челябінська за фарбами Д. Лідер опиняється в Театрі ім. С. Цвіллінга, де йому мали допомогти знайти фарбу. Але ця випадкова зустріч з театром була фатальною — його прийняли на роботу декоратором. Жив Д. Лідер просто в цеху, а на роботу свою дивився як на звичайний живопис, якому навчався в інституті, а от тепер — збільшений до масштабів сцени. У 1947 р. його переводять з декораційного цеху до творчої групи як художника-постановника і дають перше завдання — оформлення до вистави «Маскарад» М. Лермонтова. Режисером постановки був відомий учень Вс. Мейєрхольда — В. Люце, також етнічний німець. Робота над «Маскарадом» по-справжньому захопила Данила Лідера і визначила все його життя.

Період «вживання» в сюжет цієї п'єси припав на початок 1947 р. У цей час Д. Лідер перебував у дуже тяжкому соціальному, моральному, а, отже, й психологічному стані. Раніше він не був знайомий з роботою театрального художника, адже у Ленінградському інституті живопису, скульптури й архітектури навчався на кафедрі станкового живопису. Але саме це довоєнне перебування у Петербурзі дало йому ключ до розуміння п'єси Лермонтова. Молодий митець відчував це місто, воно зачаровувало і хвилювало його. Художник був готовий запропонувати оригінальне сценографічне рішення вистави, але час, на його думку, зовсім того не потребував. І тоді Д. Лідер вирішив діяти наперекір обставинам. Свої тогочасні злидні, голод він поєднав з величним світом Петербурга, його палацами, його культурою та аристократизмом, що, здавалося б, ніякого стосунку ні до самого Лідера, ні до його життя не мали. Йому вдалось вклинити повсякденність у процес творчості. І вдалося саме тому, що вона, ця повсякденність, була в гострому протиріччі з матеріалом п'єси. Така несхожість, свідоме її загострення провокували як уяву митця, так і уяву глядачів. Тут доречно звернутися до висловлювання самого сценографа, який зазначав: *«Несхожість — один із способів виявлення підтексту в мистецтві, можливість дізнатися, що заховане за кадром зовнішніх подій. Адже єдність і боротьба протилежностей — один з найважливіших законів буття. А в мистецтві — це найперший принцип»* [6, с. 32–33]. Додамо: поява «Маскараду» була нібито невчасною, а насправді ж — на всі часи.

Перед глядачами постала єдина декораційна установка: в центрі — глибока анфілада з безліччю дверей, з боків — двоярусні ложі, своєрідний декораційний портал, який віддалено нагадував портальне обрамлення «Маскараду» Мейєрхольда–Головіна. Ця біла архітектурна споруда — не просто зала маскараду, дім Арбеніна і будуар баронеси, вона — увесь Петербург, увесь цей світ, який чи примарився, чи дійсно існував:

«...За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна — и длится, длится
Петербургская чертовня...»

Розвиток зображуваного образу досягався Д. Лідером за допомогою зміни декору оформлення прямокутних отворів бічних лож. Він закривав їх килима-

ми, драпіруванням, стінами, дзеркалами, заставляв меблями. Перекриваючи верхній поверх, створював інтимні спокійні куточки — тоді весь лабіринт кімнат ніби відступав.

У сцені балу Д. Лідер прагнув передати настрій урочистої ошатності, білозолотої, чайно-рожевої архітектурної гармонії, в яку вклинив тривожні чорні плями фраків. Ще гострішою стала тема наростаючого трагізму у вирішенні художником інтер'єру спальні Ніни, де він створив біло-срібне середовище (*«все пастельно-светлое, чистое, зовущее к счастью, к утверждению плоти, если хотите, верх красоты!»* [18]), у якому виділялася абсолютно чорна фігура Арбеніна — чорного ворона...

Багато років по тому Д. Лідер неодноразово розповідатиме про сильне враження, яке ще в роки навчання в Академії на нього справив образ суриковської ворони на снігу, що, у свою чергу, спричинило появу картини «Бояриня Морозова». Але про те, чи думав сам митець про цей образ під час роботи над «Маскарадом», сказати важко.

Основний же конфлікт вистави, поступово розвиваючись, сповна виявився лише у фіналі. Якщо на початку спектаклю увесь просторовий лабіринт був заповнений безліччю речей, меблями, різними деталями, то у фіналі сцена повністю звільнялась від усього і відкритий простір виявляв свою справжню сутність — зяючу чорну порожнечу.

Світ, який вигадав Лідер, був замаскованим. Іноді важко було збагнути, хто бере участь у цій шаленій грі — хто ці люди, скільки їх, а, можливо, це застиглі в глибині дзеркал тіні-примари? Іноді здавалося, що білий лабіринт буквально кишить персонажами, що нема де сховатися, і за кожним виступом причаїлась якась недобра маска. Тому такою пронизливою здавалася порожнеча у фіналі, в якій опинявся Арбенін — він ніде не міг зупинитися, сісти, з усіх боків його оточували білі стіни, поглинали білі коридори і самі по собі несли кудись білі сходи. Його переслідували, ніби тіні, Звєздіч і Невідомий, які також з'являлись і зникали, вештаючись холодною залою і безкінечними анфіладами. Нарешті, чорною безкінечною безвихіддю небуття замикалася анфілада, стаючи тією останньою межею, де стояла труна і мерехтіли ритуальні свічки. Світ краси, гармонії, досконалих ліній та форм обертався світом холодної порожнечі та смерті. Таке рішення фіналу наповнювало події чотирьох актів незвичним змістом, підкреслюючи первісну приреченість у долі Арбеніна.

Не зважаючи на те, що вистава була вирішена Д. Лідером засобами традиційних декорацій (тут ще домінував класичний ілюзорний живопис), але новизна концепції дозволяє вважати її виставою-передчуттям. Передчуттям того, до чого Д. Лідер прийде через багато років. Наприклад, у цій виставі враження безкінечності анфілади створювалося тим, що вона виходила за межі самої сцени — в службові приміщення, в меблевий цех, пронизувала ще деякі приміщення і закінчувалася у дворі. Так само, руйнуючи традиційний вигляд декорацій, анфілада буде сходитися в одній перспективній точці у «Лірі» (1979 р.) та у «Вишневому саду» (1980 р.). Саме на такому концептуальному зіткненні

«крупняка» (тут анфілади) і «малого» (побутового, звичного маршруту) ґрунтуватимуться майже усі наступні вистави Д. Лідера [9].

За сім сезонів роботи у челябінському театрі Д. Лідер оформив більше сорока найрізноманітніших п'єс російської та світової класики, сучасної драматургії. А за оформлення вистави «Любов Ярова» К. Треньова він був удостоєний звання лауреата Державної премії СРСР (1952 р.). *«Сталінський стипендіат опинився у сталінському засланні, і в 52-му році Лідер отримує ще й Сталінську премію. Повний комплект, так би мовити, нагород. У найширшому розумінні цього слова»* [16].

Як бачимо, шлях до подолання усіх негараздів лежав у Д. Лідера через мистецтво — альтернативи, як в істинного художника, не було. Ці обставини з життя митця є, на наш погляд, підтвердженням думки М. Бердяєва: *«Істина про сміливість у творчості може бути відкрита лише самою людиною, лише вільним актом відваги людини. У цьому прихована велика таємниця про людину»* [3, с. 94]. Виїхати з Челябінська, повернутися в Ленінградський інститут мистецтв і завершити навчання Д. Лідер отримав можливість лише після смерті Сталіна. Саме тоді головний художник Ленінградського театру Флоту І. Сегал простягнув йому руку допомоги і запропонував оформити виставу «Іван Рибаков» за В. Гусєвим.

Сценічні умови клубу РАБІС, в яких мали грати виставу, були вельми складними: маленька сцена, освітлення — лише два орендованих прожектори. І ніяких коштів на декорації. А ще — зовсім молодий, недосвідчений режисер В. Еуфер, який перебував на посаді завліта. І навколо — у зеніті боротьба з формалізмом. Саме такі непрості умови дали поштовх Д. Лідеру реалізувати задум, який в нього до того часу вже дозрів, — спробувати вирішити виставу недекораційними засобами. На сцену художник вже дивився, як на підмостки, вільні від будь-яких декорацій і повністю віддані акторам. Їхня пластика плюс супутні предмети й речі функціонального призначення — ось що мало виступати засобами виразності для цієї вистави.

На перший погляд, уся вистава будувалась за звичними законами театральної життєвої достовірності, але кожна дія розпочиналась і завершувалась «стопкадром»: пластичною композицією на тему місця дії, яку Д. Лідер створив із силуетів фігур акторів і предметів. Так, освітлена контражуром мізансцена червоноармійців у шинелях і будьонівках, з графічними гострими лініями рушниць, означала партизанський табір; два столики з пляшками, навколо яких люди схилились над їжею, та завмерла в характерній позі офіціантка з тацею — ресторан.

Ці статичні композиції поставали перед глядачами лише на мить. Потім сцена освітлювалась фронтально, силуети набували об'єму, реальної матеріальності і розпочиналась дія, що завершувалась первинною мізансценою. Потім ця мізансцена знову переходила в наступний «стопкадр», який зображував новий епізод. На сцені не будували декорації, сценічна коробка лише «вдягалась» у тканину нейтрального попелястого кольору. Але таке кольорове

забарвлення сцени зовсім не означало нейтрального простору драми — силуети точно характеризували не лише середовище, віддалене у своїх матеріальних проявах, але й визначали настрій, атмосферу дії, її ритм. Середовище на сцені не конструювалось, а було невід'ємним від героїв вистави, з'являючись разом із ними.

До речі, макет, який запропонував Д. Лідер ще на початку роботи, не затвердили. Від художника вимагали звичних декорацій, і він обіцяв змінити дещо в макеті, проте нічого так і не зробив. Просто тягнув час, розуміючи, що репетиції ведуть до прем'єри, коли вже пізно буде щось міняти. Водночас митець постійно себе перевіряв, поки остаточно не переконався у правильності власного рішення вистави. І, врешті-решт, досягнув замисленого : розроблена ним «жива сценографія» (так він сам згодом назве цю, розпочату ним в «Івані Рибакові», лінію власної творчості [11]) переконувала і вражала. Сценографічний образ був готовий віддати себе глядачеві й дозволити йому завершити себе, дозволити вибудувати в уяві матеріальний світ за законами, пропонованими цим образом.

У 1956 році режисер М. Акімов, повернувшись до керівництва Театру комедії, запропонував Д. Лідеру оформити виставу «Як вам це подобається» за В. Шекспіром. Зробити це потрібно було в дуже короткий термін і з мінімальними витратами на декорації, бо всі кошти були вже вичерпані на виготовлення оформлення іншого художника, робота якого була забракована новим керівником театру. На роздуми Д. Лідерові дали п'ять днів. І знову складні умови не відлякали, а, навпаки, захопили його. Отже, і на цей раз підтвердилося, що *«лише жертовна рішучість стати в положення небезпечне і ризиковане, пливти від старих і твердих берегів до невідомого і не відкритого ще материка, від якого не дочекатися руки допомоги, лише страшна свобода робить людину гідною побачити Абсолютну Людину, в якій остаточно розкриється творча таємниця»* [3, с. 102].

П'ять днів митець напружено думав, і в останню ніч раптово прийшло рішення. Воно виникло з відчуття ігрової природи шекспірівської комедії, яка вимагала, на думку Лідера, аналогічного ігрового оформлення. Але декорація мусила відтворити і відповідне середовище — палац і ліс. Що могло бути між ними спільного, аби вигадати театральний еквівалент для ігрового перетворення палацу в ліс і навпаки? У відповіді на це питання й було приховане загальне сценографічне рішення вистави: колони, по суті, ті ж стовбури. А для того, щоб ними можна було легко маніпулювати, їх необхідно зробити м'якими, легкими, з тканини, до того ж найдешевшої — мішковини. Д. Лідер накреслив конструктивний принцип таких колон-дерев: мішковина, набита в складку на два дерев'яні кружала, зверху меншого діаметру, знизу — більшого. Саме так утворювались скошені складки — вони давали можливість по-різному закручувати нижню частину колон-дерев, що вільно висіли на тросі. Намалював він і кілька сценічних положень, яких можна було досягти, «граючи» цими колонами-деревами: повертаючи їх, нахиляючи, кладучи на підлогу, розхитуючи

та навіть згинаючи. Наступного ранку всі ці лідерівські креслення і малюнки дістали повне схвалення М. Акімова.

Так відбулась важлива для митця вистава, оформлена майже повністю з мішковини (з додаванням єдиного ступінчастого станка-амфітеатру, що півколом охоплював сцену; позаду опускалися маленькі макети — мініатюрні фрагменти ландшафтів з палацами, пасовищами з вівцями, акведуками і скелями, окремі функціонально необхідні меблі). З підфарбованої «під Веронезе» мішковини були відтворені і загальне тло, і небо. З неї ж — половик, на якому, виготовлене з обрізків більш дорогих матеріалів, було розкидане золотисте, чорне, буре листя. Він покривав і станок, і підлогу, створюючи м'який рельєф «грунту» заповідного лісу. Така «земля» прогиналася під ногами, чіплялась, шаруділа. А все разом утворювало дуже виразне видовище, центральне місце в якому займала, звісно, винахідлива та ефектна гра акторів з колонами-деревами. Таке середовище було здатне моментально реагувати на будь-який вплив, було чуйне до гри, імпровізації й перевтілення. Його матеріальність стала джерелом суто театральної енергетики.

Підкреслимо, що у 50-ті роки минулого століття така атмосфера на сцені була ще досить незвичною — експерименти з використанням принципів ігрової сценографії стануть популярними значно пізніше, років через десять. Але для М. Акімова, який пройшов через це ще у 20-ті роки, рішення Д. Лідера було дуже близьким і зрозумілим, хоча сам митець вже тяжів до дещо інших засобів виразності [12].

Вважаємо, що феномен Д. Лідера в тому, що його сценографія — середовище, в якому він втілював і проповідував свою філософію життя — близька до досконалості у своїх духовно-естетичних засадах. Можливо саме тому вона є такою актуальною і сьогодні. Митець не чекав того моменту, коли режисер, пропонуючи йому п'єсу, викладе загальну концепцію майбутньої вистави [14]. Вважав, що художник театру повинен працювати без попередніх розмов і «обміну баченнями». Д. Лідер знав, що потрібно вигадати, і йдеться не лише про декорації, а про загальний художній напрямок майбутнього спектаклю [13, с. 35]. Яким чином він відкривався художникові? Розпочинаючи роботу, він ставив себе в епіцентр пошуків образу, від якого буде не лише перший крок, а й увесь наступний маршрут вистави. У цьому епіцентрі зароджувалась образність мистецтва Лідера-сценографа, що базувалася на конфлікті двох несхожих, іноді навіть протилежних, понять чи явищ. Як наслідок, народжувалося те, чого до цього часу ще не існувало: *«...третє поняття про світ» <...> Для мене це завдання здається першочерговим і завжди виступає основним сенсом, відправним кодом до задуму, і це ще раз підтверджує неминучість самостійного пошуку»* [6, с. 37].

Підсумовуючи наші роздуми, зазначимо, що становлення видатної особистості (лауреата Сталінської премії III ступеня, лауреата Державної премії України ім. Тараса Шевченка, володаря Золотої медалі Другого трієнале у Вільнюсі, народного художника України, академіка, професора) Данила Да-

ниловича Лідера є чудовим прикладом внутрішньої потреби духовно свідомої людини не лише до самовираження, але й до вирішення складних суперечливих проблем сучасності [17].

Сценографія митця, як результат власного внутрішнього співпереживання — своєрідних милосердя та ніжності — зробили оформлені Д. Лідером вистави сповідальними метафорами, близькими чи не кожному глядачеві. Недарма сьогодні він вважається не тільки першопрохідцем у галузі дієвої сценографії в Україні й далеко поза її межами, а й творцем естетичної революції, філософом поставангардного напрямку в мистецтві [14, 15]. Тут, на наш погляд, доречно згадати такі слова: *«У ньому думка велика і не вирішена. Він з тих, яким не треба мільйонів, а треба думку вирішити»* (Ф. Достоєвський). Погляд через призму філософії духу на оформлені Д. Лідером вистави може стати ще одним ключем для «розкодувань» його сценографічних рішень. Сьогодні театральним художникам, на яких невпинно тиснуть спокуси працювати «заради мистецтва» чи задля здивування глядача черговим сценографічним «ноу-хау», доцільно було б згадати шлях цього митця, який прагнув створити переворот не на сцені, а в людських душах.

1. *Бердяев Н. А.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого / Николай Александрович Бердяев. — Париж : YMCA-Press, 1952. — 248 с.
2. *Бердяев Н. А.* Философия свободного духа / Николай Александрович Бердяев. — М. : Республика, 1994. — 480 с. (Перше видання: Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности. — Париж: YMCA-Press, 1937. — 175 с.)
3. *Бердяев Н. А.* Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев. — М., 1916. — 358 с.
4. *Березкин В. И.* Даниил Лидер / Березкин Виктор Иосифович. — К. : Мистецтво, 1988. — 200 с.
5. *Березкин В. И.* Сценографы России. Давид Боровский. Даниил Лидер / Березкин Виктор Иосифович. — М. : ЛКИ, 2008. — 720 с. — (Искусство сценографии мирового театра ; т. 6).
6. Даніїл Лідер : Театр для себе / [упоряд. О. Островерх]. — К. : Факт, 2004. — 104 с.
7. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. — Л., 1989. — 69 с. (Текст надруковано за книгою «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде декабрь 1911 — январь 1912 г.» — Петроград, 1912. — Т. 1; Перше видання книги вийшло німецькою мовою 1911 р. в Берліні).
8. *Коваленко Г. Ф.* Даниил Лидер / Георгий Федорович Коваленко. — М. : Искусство, 1980. — 199 с.
9. Лидер Даниил / Д. Д. Лидер // Художник в театре Чехова. — М. : Изобраз. искусство, 1987. — С. 222–223.
10. Лидер Даниил. Самостоятельность мышления / Даниил Лидер // Художник, сцена [сост. Ракитина Е. Б.]. — М. : Сов. художник, 1978. — С. 60–61.
11. *Лидер Д. Д.* Размышления художника // Советские художники театра и кино / Даниил Данилович Лидер. — М : Сов. художник, 1981. — С. 193–209.
12. *Ракитина Е. Б.* Эти независимые художники / Е. Б. Ракитина // Театр. — 1974. — № 4. — С. 78.
13. *Френкель М.* Современная сценография / Михаил Френкель. — К. : Мистецтво, 1980. – 132 с.

14. *Фадеева Г.* Человек с говорящей фамилией : (проект «Чехов», вечер из цикла «Художник в театре Чехова» ГЦТМ им. А.А.Бахрушина) [Электронный ресурс] / Галина Фадеева — Режим доступу до статті : http://gctm.ru/branches/gctm/ohne/daniil lider/
15. *Хандрос Б.* Кувшинчик Даниила Лидера [Электронный ресурс] / Борис Хандрос // «Еврейский Обозреватель». — май 2004. — Режим доступу до журн. : http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=624
16. Даниил Лидер [Видеозапись] / реж. Сергей Маслобойщиков. — К. : Кіностудія «Контакт», 2000.
17. Данило Лідер [Відеозапис] / Центр творчих ініціатив СТД України. — К., 2000.
18. *Д. Лідер.* Лист до В. Берьозкіна. 27 жовтня, 1981 / Архів В. В. Берьозкіна.

Д. Д. ЛИДЕР. СТАНОВЛЕНИЕ СЦЕНОГРАФА

Олеся Головач

Аннотация. На основе исследования «докиевского» периода творчества Даниила Даниловича Лидера в статье рассмотрена важность развития духовности в процессе становления и формирования профессиональных принципов художника.

Ключевые слова: Даниил Лидер, сценография, философия Малого мира, духовность, театральная культура.

D. D. LEADER. FORMATION OF STAGE DESIGNER

Olesia Golovach

Annotation. The article considers the importance of spirituality in the formation and development of Danylo Danylovych Leader's professional principles on the base of research of «before- Kiev» period of artist's creativity.

Keywords: Danylo Leader, scenography, philosophy of Small world, spirituality, theater culture.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Виставкова діяльність НАОМА

Мистецькі події, які відбувались в НАОМА упродовж цього навчального року, були позначені різноманітністю форм, змісту, масштабності проектів, здатних виявляти найсуттєвіші прикмети й ознаки художнього життя сьогодення, стилістику досягнень у професійній мистецькій освіті.

Урочисті збори, що відбулись першого жовтня 2013 року, ознаменували початок нового навчального року. Перед професорами, викладачами, студентами та гостями виступив ***ректор НАОМА, професор Андрій Володимирович Чебикін.***

«Свій родовід Академія веде з 1917 року, — зазначив ректор. — Ініціативу відомих українських митців — Василя і Федора Кричевських, Михайла Бойчука, Георгія Нарбута, Миколи Бурачека про створення Української академії мистецтва підтримали державні діячі — Михайло Грушевський і Володимир Винниченко. Вперше в Європі Академія була представлена масштабною художньою виставкою в 1927 році з нагоди 10-ліття вишу. Довелося вистояти важкі роки тоталітаризму (1937–1939), евакуацію Академії до Самарканда під час війни (1941–1943). Але Академія продовжувала існувати.

Нині НАОМА є вищим мистецьким навчальним закладом, відомим і шанованим у світі. Досягнення у навчальній і науковій діяльності, підготовці творчих та науково-педагогічних кадрів, потужний науково-творчий потенціал і велика організаторська роль у розробці важливих напрямків підготовки фахівців визначили її як одного з лідерів серед вищих закладів мистецької освіти в Україні.

У новому навчальному році в Академії здобуватимуть мистецьку освіту 805 студентів, для 150 з них цей рік буде першим; на заочному відділенні навчатиметься 80 студентів, тобто кожний десятий студент в Європі буде навчатись в НАОМА. В Академії, як і раніше, відбуватиметься удосконалення організації навчального процесу, поліпшення матеріальної бази, надаватиметься підтримка творчій ініціативі студентів».

Завершуючи свій виступ, ректор привітав усіх студентів з початком навчального року, побажав успішного навчання й усвідомлення — куди прийшли вчитися і навіщо. «Попереду у нас 100-літній ювілей Академії, і ми маємо його гідно зустріти й розквітнути на повну міць». Разом з деканами факультетів — А. Давидовим, І. Кириченком та М. Русяєвою — ректор А. Чебикін вручив першокурсникам студентські квитки.

У Національній академії мистецтв України 4 жовтня 2013 року відбулось відкриття виставки творів легендарного польського скульптора, автора надгробку Федеріко Фелліні в Італії **Кшиштофа Беднарського** «Привид бродить» за кураторством теоретика мистецтва, який зробив італійських художників зірками сучасної арт-сцени, **Акілле Боніто Оліва**.

Ця подія стала прикладом розвитку міжнародних зв'язків між Україною та Італією. В організації виставки взяли участь: Національна академія мистецтв України, Польський Інститут у Києві, Італійський інститут культури в Україні, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

На виставці були представлені скульптурні теми: «Тотальний портрет Карла Маркса» та «Груповий портрет». Від початку своєї творчості Беднарський коментував скульптурами ситуацію в Польщі та будував метафори для суспільно-політичних поглядів. Маркс у виконанні Беднарського підлягає постійній реінтерпретації залежно від культурного, суспільного й політичного середовища.

На відкритті виставки були присутні та виступили: Акілле Боніто Оліва, Кшиштоф Беднарський, президент НАМ України Андрій Чебикін, директор Інституту проблем сучасного мистецтва Віктор Сидоренко, головний учений секретар НАМ України Микола Яковлєв, проректор НАОМА Остап Ковальчук, директор Італійського інституту культури в Україні Франко Баллоні, Посол Італії Фабріціо, заступник директора Польського інституту Анна Лазар.

В актовому залі відбулась лекція «Мистецтво як форма опору» Акілле Боніто Оліви та коментар до лекції «Тотальний портрет Карла Маркса» Кшиштофа Беднарського.

17 жовтня відкрилась **виставка — творчий звіт асистентів-стажистів** НАОМА під головуванням проректора з наукової частини О. В. Ковальчука. У виставкових залах були представлені живописні полотна, графіка, дизайн, скульптура, сценографія та кіносценографія, відреставровані твори мистецтва.

Відбулось обговорення творів, в якому взяли участь як викладачі Академії, так і її випускники — асистенти й стажисти.

Василь Гурін, професор. Представлені роботи на виставці мають бути цікавіші, новіші, ніж дипломна робота. Не можу сказати, що тут показані кращі твори, ніж ті, з якими дипломанти виходили на захист. Необхідне спілкування з професором, керівником дипломної роботи. Коли ми були в асистентурі, до нас приїздили В. Григор'єв, М. Дерегус, В. Бородай і ми спілкувались з ними. Сьогодні складний час, розмаїття течій у мистецтві, і кожен має обрати свій шлях. Головне у мистецтві — любов, а форму треба шукати, вдосконалювати її. Співайте свої пісні, обирайте свій репертуар. Аспірантура дає такі можливості.

Сергій Скрипіцин, асистент-стажист. Завдання цієї виставки в тому, щоб показати пошук, експеримент, становлення художника. На моє переконання, треба вдосконалювати пластичну мову, але при цьому зберігати традиції школи.

Михайло Гуйда, професор. У мистецтві є реалізм і авангард. Необхідно підвищувати свою майстерність, бути щирим і відвертим у творчості, постійно

рухатись вперед. Працюючи самостійно, на третій рік маєте вийти з такою картиною, щоб про неї заговорили.

Піскунов, асистент-стажист. Експериментування — важлива річ. Але традицію, яку має академія, треба зберігати. Спілкування з педагогами, з майстрами, які вже сьогодні є класиками, потрібне, аби забезпечити спадкоємність досвіду. Необхідно орієнтуватись в світі, читати книжки, відвідувати оперу, слухати музику. Важливо усвідомити, що ти хочеш, щоб бути індивідуальністю, неповторною особистістю.

Галина Галинська, професор. Спілкування з носіями інформації необхідне. Художники мають постійно бути в середовищі, треба піднятися на інший рівень. Як свого часу це зробив Василь Перевальський, створивши серію «Українські пісні», які не були сприйняті владою, чи Тетяна Яблонська. Особиста криза може бути — вона дає поштовх. Художник — це характер, що долає кризу. Він має все бачити, сприймати, пропускати через себе, знайти внутрішню опору і зробити прорив. Спілкування з викладачами дає кроки поступу. Час асистентури-стажування важливий для вас: ви формуєтесь як особистості і складається ваша доля.

Святослав Брахнов, асистент-стажист. Нині з авангардом і реалізмом кризова ситуація. Втрачається тісний зв'язок з дійсністю на ідейному рівні. Відчувається однобічний погляд художника на дійсність, нерішучість в активному сприйнятті дійсності. Імітація — на полотні нічого немає. І думаєш — чи ти нічого не бачиш, чи художник. Нонконформізм — раніше це була громадянська позиція. Де вона сьогодні? Вочевидь, проблема в цьому.

Микола Компанець, професор. Під час асистентури-стажування формується художник, його світогляд, шліфується майстерність. На цій виставці яскравої особистості поки що не намічається.

Катерина Кудрявцева, асистент-стажист. Школа починалась з М. Мурашка, Ф. Кричевського, у своїй творчості вони орієнтувались на традиції народу. Сучасний художник по-своєму сприймає життя і важливо, як він скаже своє слово мовою живопису. Школа дала нам професіоналізм, тому забути і перекреслити традиції неможливо. Твори класиків вражають свіжістю і водночас спираються на традиції.

Ольга Горбаченко, асистент-стажист. Життя — це випробування, долання перешкод. Нам жити своїм життям, але повертатись до своєї школи. Для мене щастя повернутись до академії і подивитися на свої роботи в контексті школи.

Феодосій Гуменюк, професор. Дотягніться у своїх творах до філософських роздумів. Дбайте про національні ознаки у мистецтві. Нещодавно у Кембриджі відкрили виставку, присвячену творчості Тараса Шевченка. І вона вже не українська. Необхідно писати нашу історію, жити національними пошуками.

Василь Перевальський, професор. Важливо орієнтуватись на національну форму, вивчати народне мистецтво, сприймати його через сучасність. У наш час ми вивчали національне мистецтво, а також твори Пікассо, Леже, Брака, а

нас звинувачували у націоналізмі й формалізмі. Тепер ви вільні. Нехай кожен прислухається до себе — хто ти, який твій рід, яка твоя система мислення.

Микола Стороженко, професор. Сьогодні ми говоримо про роль мистецтва і художника на планеті. Художник як шаман племені у первісному суспільстві — без нього неможливе життя на землі. Духовність творця тримає планету. Мистецтво має бути ритуальним, своєрідним молінням. Таким, як у Леонардо, Врубеля, врешті, Лютера — містика, який перевернув свідомість людей. Якщо мистецтво інше — це кон'юнктура. Ви маєте школу, майстерність. Важливо усвідомити свою роль художника у суспільстві, відчути сучасність.

Обговорення творів, представлених на виставці асистентами-стажистами Академії, завершилось дискусією, яка спонукає до роздумів, серйозного пошуку шляхів у мистецтві, осмислення місії художника у сучасному світі.

В Академії 22 жовтня відбувся **захист творчих робіт асистентів-стажистів**. Вченою радою НАОМА під головуванням професора М. І. Яковлєва були розглянуті й оцінені представлені такі твори й наукові матеріали: Д. Просвєтов — Графічна серія «Сакартвело» (кафедра графічних мистецтв, навчально-творча майстерня вільної графіки професора М. І. Компанця); О. Грищенко — Книжковий проект «Сталінка» по однойменному роману Олеся Ульяненка (кафедра графічних мистецтв, навчально-творча майстерня професора Г. І. Галинської); К. Кудрявцева — «Свято Івана Купала» (кафедра живопису та композиції, навчально-творча майстерня станкового живопису професора Т. М. Голембієвської); М. Кравцов — «Земля» (кафедра живопису та композиції, навчально-творча майстерня станкового живопису професора Т. М. Голембієвської); В. Андріанов — Пам'ятник Т. Г. Шевченку для м. Вільнюс (Литва, кафедра скульптури, навчально-творча майстерня професора В. А. Чепелика); Я. Власюк (керівник — кандидат мистецтвознавства, доцент Коренюк Ю. А.) — «Техніко-технологічні властивості та художні прийоми монументального настінного живопису» (кафедра техніки та реставрації творів мистецтва); Д. Виговський — «Графічна формалізація природного об'єкта» (кафедра дизайну, навчально-творча майстерня професора В. К. Шості).

На кафедрі живопису та композиції НАОМА експонувалась **виставка творів** народного художника України, професора **Віктора Григоровича Пузиркова** з нагоди 95-річчя від дня народження. Студенти мали можливість ознайомитись з етюдами та ескізами видатного майстра академічної школи реалістичного живопису, педагога з багаторічним стажем.

На зустрічі, присвяченій пам'яті Віктора Пузиркова, колеги — художники і педагоги — гідно оцінили значний доробок художника, його учні поділились спогадами про роль В. Пузиркова в їхній подальшій творчій діяльності. У кожному виступі лунали слова подяки вчителеві за цінні настанови, вимогливість і водночас уважне ставлення до своїх студентів.

Прозвучали й щирі слова подяки дружині Віктора Пузиркова — Маї Олександрівні, яка постійно дбає про увічнення пам'яті художника, збереження й

представлення його творчого доробку на художніх виставках, в публікаціях та книгах.

26 листопада 2013 року в НАОМА відбулось відкриття виставки **«KYIV AIR — перша київська резиденція для молодих художників»**, що являє собою експериментальний проект, спрямований на пошук актуальних форм підтримки та освіти молодих художників в Україні. На практиці все це означає, що резиденція «KYIV AIR» стала спробою уявити іншу художню освіту і відповідно— іншу художню практику.

В експозиції виставки були представлені проекти: «Обрані»(змішана техніка) К. Бучацької, «Практична робота» (змішана техніка) Є. Самборського, «Стіна» (гончарна маса, емаль, текст) Д. Кравця; «Софія Київська» (відео) Т.Войтович, Д. Кравця, М. Алексеєнка; І.-К. Яковини; «Родимки» (відео) І.-К. Яковини; «Очікування» М. Алексеєнка, «Кьокпа» (перформанс) Т. Войтович; «Мрія» (змішана техніка) Д. Іванова.

У рамках цього заходу відбулися екскурсії, зустрічі з художниками і організаторами резиденції, асамблея для студентів.

15 листопада 2013 року проведено щорічний **конкурс** вшанування **пам'яті** видатного українського художника **Віктора Шаталіна**, в якому взяли участь 56 студентів різних курсів факультету образотворчого мистецтва (спеціальність «Живопис»). На розгляд було представлено 90 творів. Згідно з «Положенням про премію ім. Віктора Васильовича Шаталіна» конкурсна комісія визначила переможцем за кращий живописний твір (за рішенням журі): В. Лисяк (творча робота «Ніна Сімон», ІІІ курс, спеціальність «Живопис»); а також заохочувальною премією було нагороджено (за рішенням студентської громади) Д. Коваля (творча робота «Всесвіт», IV курс, спеціальність «Живопис»).

У Національному музеї літератури 19 грудня 2013 року за ініціативи Посольства Республіки Киргизстан в Україні, Національної спілки художників України, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури відкрилась **художня виставка, присвячена 85-річчю** від дня народження видатного киргизького письменника **Чингіза Айтматова**. Нині його ім'я належить до світової культури, бо творчість письменника — це філософське осмислення загальнолюдських ідеалів. «Що б я не писав, які б герої, образи, сюжети не виникали переді мною в процесі творчості, все це продиктоване моєю вірою в торжество людського духу, розуму, вірою в те, що людина зобов'язана перетворити морально-духовну енергію в енергію активного вибору, історичного оптимізму, миру, тоді вона переможе». Ці слова визначають позицію Чингіза Айтматова — громадянина, письменника, дипломата, політика.

В експозиції виставки були представлені твори таких відомих українських художників, як Андрій Чебикін — «Пелюстки Байконура» (Посвята Ч. Айтматову) та «Земля» з циклу «Планети», виконану в 1976 році під враженням від твору Айтматова «И дольше века длится день» ; Василь Перевальський — «Портрет Ч. Айтматова», виконаний в техніці гравюри; Микола Титов, Костянтин Чернявський і Микола Кочубей — живописні полотна й графічні аркуші з від-

творенням фантастичної природи Киргизстану; Остап Ковальчук — «Портрет Ч. Айтматова», триптих «Киргизія»).

Студенти О. Ступак і Г. Шевельова виставили живописні твори, безпосередньо написані на пленері під час творчої поїздки до Киргизстану, яка відбулася завдяки сприянню Посольства Киргизької Республіки в Україні. Їхній колега фотохудожник О. Дрегало показав фотографії з панорамними пейзажами та сценами із життя людей цієї дивовижної країни. Студенти та асистенти-стажисти графічного факультету Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури під керівництвом завідувача кафедри графічних мистецтв Василя Перевальського виконали і подали на виставку низку ілюстрацій до творів Чингіза Айтматова. Ознайомленню з творами Чингіза Айтматова сприяла зустріч, проведена Послом Киргизької Республіки Улукбеком Чіналієвим зі студентами і викладачами академії та найменшими учасниками цієї виставки — студентами Київської дитячої Академії мистецтв. Ректор цієї академії, академік НАМУ, народний артист України, професор Михайло Чембержі приділив багато уваги підготовці учнів до цієї виставки.

На відкритті виставки були присутні і виступили: Посол Киргизької Республіки Улукбек Чіналієв, ректор НАОМА А. Чебикін, ректор Київської дитячої академії мистецтв М. Чембержі, директор Національного музею літератури Г. Сорока, професор В. Перевальський, проректор академії О. Ковальчук, відповідальний секретар НСХУ К. Чернявський, режисер В. Шкурін.

У листопаді **Всеукраїнська художня виставка, присвячена 85-річчю від дня народження Чингіза Айтматова,** експонувалась у Центральному будинку художника НСХ України.

До святкування 200-річчя від дня народження духовного провідника українського народу Тараса Шевченка у Національному університеті «Києво-Могилянська академія», Культурно-мистецькому центрі, галереї мистецтв ім. Олени Замостян 5 березня 2014 року експонувалась **виставка плакатів «Знаходимо в собі Шевченка»** студентів майстерні графічного дизайну НАОМА на чолі з професором В. К. Шостею, яка стала професійним внеском у спільну справу й торкалась кожного українця. Це питання мови, історії, культури, моралі, національної свідомості, незалежності, соборності, дискримінації, шовіністичних утисків, окупації, геноциду.

В експозиції було представлено понад тридцять творів — плакатів, виконаних студентами за останні 5 років, кожен з них за образно-пластичним рішенням та ідейним спрямуванням став молодечим щирим й відвертим відгуком на полум'яні поезії Тараса Шевченка, зразком особистої позиції у конкретний час. Чимало плакатів вже відомі широкій громадськості в Україні і поза її межами, а їхні автори є лауреатами всеукраїнських («Голодомор в Україні 1932–1933 років», «Українська мова — твого життя основа») і міжнародних конкурсів. Порушуючи гострі теми, студенти рухаються до Шевченка в собі, обирають свій шлях у напрямку до нього.

Промовисті назви творів акцентували увагу на тих ідеях-думках, якими хотіли поділитися автори з глядачем: «Господи, для кого це поле засіяне...» (Т. Мельник); «Поїдеш далеко, побачиш багато, задивишся, зажуришся, — згадай мене, брате!» (А. Лінкар); «І оживе добра слава, Слава України» (Ян Басюань); «А чиєю кров'ю ота земля напоєна...» (Д. Стадниченко); «Щедрі жнива 1933» (О. Неправда); «Уже народ — одна суцільна рана» (І. Рудь); «Вивчи мамину мову!» (С. Міхеєнко); «Фестиваль повстанської пісні» (М. Біленька); «Фестиваль козацької пісні» (Д. Ковтун).

Основний заклик експозиції виставки був побудований в образі шляху:

«Читаймо Шевченка, знаходьмо в собі Шевченка, звертаймось до нього! Діймо! Будьмо більш принциповими. Пам'ятаймо про наслідки байдужості та бездіяльності. Завтра відбувається сьогодні».

У відкритті виставки взяли участь: Андрій Чебикін, Віталій Шостя, Володимир Чуприна, Світлана Кошкіна, Алла Сорочан, Олена Нікуліна, Вадим Кліщ, Марія Кінович — куратор проекту.

13 березня 2014 року в актовому залі НАОМА відбулась **Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька спадщина Тараса Шевченка. Проблеми і перспективи вивчення»,** присвячена 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка. Відкрив конференцію Андрій Чебикін, ректор НАОМА, професор, дійсний член НАМ України. На пленарному засіданні конференції з доповідями виступили професори Академії: «Мій Шевченків «Кобзар» Микола Стороженко; «Шевченківські роковини: мої спостереження» Людмила Міляєва; «Тарас Шевченко в творчості «бойчукістів» Людмила Соколюк (професор ХДАДМ); «Ілюстратори «Кобзаря» другої половини XX століття» Василь Перевальський; «Філософські мотиви у творчості Т. Шевченка» Микола Киселльов; «Шевченко на засланні» у світлі національно-мистецьких засад розвитку творчості К. Устияновича» Олександр Федорук.

На засіданнях секцій («Світ Шевченка в ракурсі міждисциплінарних проблем» і «Тарас Шевченко та українське мистецтво») виступили науковці і дослідники творчості Тараса Шевченка.

У підведенні підсумків роботи конференції взяли участь: А. Чебикін, О. Ковальчук, О. Федорук, М. Кисельов, М. Стороженко, В. Перевальський, Л. Соколюк, В. Петрашик.

У виставковій залі академії експонувалася **виставка творів доцента кафедри вільної графіки Віктора Кириченка.**

Віктор Кириченко — сучасний український графік, живописець, педагог. Його творчість — як своєрідний відгук на життєві колізії — сповнена енергії руху, дії. Фігуративні й нефігуративні графічні роботи майстра демонструють своєрідну манеру письма та особливості художньої мови — фарба, пляма, штрих, лінія, фактура. Остання серія його робіт присвячена рідному місту Києву («Київ з піднебесся»).

В Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України експонувалась **художня виставка «Андрій Чебикін і школа».**

Ім'я Андрія Володимировича Чебикіна відоме й шановане в Україні і світі. З 1985 року він очолює майстерню вільної графіки в НАОМА. Втілення художніх задумів у власних творах митець постійно поєднує із викладанням в академічній майстерні, через яку пройшло близько 300 учнів. Він навчає через себе, через свою потужну енергію, набутий досвід і збережену свіжість сприйняття. Діапазон тем, ідей, графічних технік у творчості художників, які вийшли з майстерні, дуже широкий.

В експозиції були представлені твори Андрія Чебикіна та його учнів: Миколи Кочубея, Івана Кириченка, Віктора Кириченка, Миколи Журавля, Юрія Пшеничного, Оксани Стратійчук, Людмили Бруєвич, Адріано Сото, Олексія Чебикіна, Ксенії Ходаковської, Кристини Юн, Івана Григор'єва, Володимира Чебикіна, Оксани Кірпенко, Юлії Майстренко-Вакуленко, Надії Михайлицької, Тараса Ковача, Сергія Сабакаря, Вячеслава Снісаренка, Андрія Левицького, Володимира Вакуленка, Влади Наконечної, Анни Миронової, Катерини Бруєвич, Миколи Кравця, Олександра Жулинського, Валерія Козуба, Анни Надуди.

Учні Андрія Чебикіна вже стали відомими художниками як в Україні, так і далеко поза її межами. Дехто з них, як Іван Кириченко, Віктор Кириченко, Микола Кочубей, Оксана Стратійчук, Юрій Пшеничний, В'ячеслав Снісаренко, Юлія Майстренко-Вакуленко, Тарас Ковач викладають і передають свій досвід студентам. У безперервності естафети мистецтвом виховується постійний потяг до нього.

Виставка засвідчила, якими різними, яскраво особистісними є вихованці майстерні А. Чебикіна. Вони працюють у графіці, живопису, відео-арті, створюють об'єкти та інсталяції, розробляють художні проекти. Водночас усі їхні мистецькі поривання спираються на надійну основу — знання та уміння, отримані в академічній навчально-творчій майстерні.

Школа Андрія Чебикіна — школа високого професіоналізму і вільної творчості. А крім того, може найголовніше, школа внутрішньої свободи і духовної шляхетності.

До виставки було видано каталог, в якому представлено далеко не всіх випускників майстерні, але відбір є показовим і дозволяє зробити висновки про дуже високий щабель спільної творчої праці майстра та учнів.

У травні відбувся **конкурс** вшанування пам'яті видатного українського художника **Віктора Пузиркова**. На конкурс було представлено 42 твори живопису 42 учасників. Конкурсна комісія на чолі з ректором академії Андрієм Чебикіним визначила переможців. Ними стали І. Балтазюк (II курс, живопис) та А. Баєва (II курс, живопис). Заохочувальною премією нагороджено О. Антонюка (II курс, живопис). Студенти — переможці конкурсу отримали також сертифікати на проживання упродовж двох тижнів у готелі-курорті «Водоспад» (м. Яремча, Івано-Франківщина).

Під головуванням ректора Академії Андрія Чебикіна відбулось підведення підсумків **конкурсу Костянтина Єлеви**. Перше місце посіла О. Вінницька, друге — С. Логінов, третє місце — А. Комарова.

17 червня відбулась презентація книги Людмили Данилівни Соколюк «Михайло Бойчук та його школа» (Харків, видавець Савчук О. О., 2014, 386 с., 488 іл.).

Монографія є першим глибоким і докладним дослідженням творчості М. Бойчука та представників його школи як одного з найяскравіших явищ українського «розстріляного Відродження». Універсальна система монументалізму і нові педагогічні принципи, створені Бойчуком, розглядаються у найтіснішому зв'язку з мистецькою проблематикою доби, історико-культурними і політичними подіями в Україні з кінця XIX ст. і до знищення бойчукізму в 1937 році.

Виявляється місце і значення Бойчука у розвитку національної художньої культури як в Україні, так і поза її межами. Проаналізовані в контексті європейської синхронності твори Бойчука і його учнів супроводжуються відповідними переліками із зазначенням місцезнаходження з метою уникнення подальшої плутанини, що з'явилась у низці сучасних публікацій.

Книга розрахована на фахівців і всіх тих, хто цікавиться образотворчим мистецтвом.

Це явище «надто видатне в українському мистецтві». Так оцінював М. Бойчука і створену ним школу в 1929 році видатний діяч української культури Дмитро Антонович. Самі бойчукісти розглядали школу М. Бойчука як школу «українського монументалізму», а не просто монументального малярства. Бойчук розробив універсальну систему, принципи якої можна було застосувати у різних формах мистецтва.

Мета цієї книги якомога правдивіше висвітлити творчі шукання і справжні прагнення засновника школи «українського монументалізму» М. Бойчука, усунути численні неточності і помилки, легенди і домисли, що фігурують у багатьох публікаціях, присвячених йому. У книзі звучать слова вдячності співробітникам численних музеїв, архівів за надану допомогу, консультації та користування матеріалами архівних сховищ.

Книга має такі розділи (1–6): Михайло Бойчук та його шлях до створення своєї школи. Школа неовізантизму Михайла Бойчука. Від неовізантизму до бойчукізму. Бойчукісти як школа «українського монументалізму». Школи учнів Михайла Бойчука. Знищення бойчукізму.

«Чудові ескізи тарілей створив в 1920-ті роки художник О. Саєнко. І хоч він не був прямим учнем М. Бойчука, а вчився в Українській академії мистецтва у В. Кричевського, в його творах досить помітний зв'язок зі стилістикою бойчукістів» — зазначає, зокрема, Л. Соколюк (с. 137; декоративна таріль, ескіз, 1920, с. 302).

«Я ставив і ставлю перед собою настільки складні і відповідальні проблеми мистецтва, що їх реалізувати може і не пощастить мені особисто чи тим, що училися в мене, і що може зреалізують нові покоління художників» — писав Михайло Бойчук.

27 червня 2014 року відбувся **прилюдний захист** дипломного твору «Григорій Верьовка» студента кафедри скульптури НАОМА **Дмитра Кропиви**, на яко-

му з концертною програмою виступив Національний заслужений академічний народний хор України ім. Г. Г. Верьовки під керівництвом Героя України, академіка НАМУ Анатолія Тимофійовича Авдієвського.

У виставковій залі НАОМА 3 липня 2014 року відбулась **лекція Кріса Херделa** (Чеська Республіка) «Мистецтво та економіка: Роль візуального мистецтва в європейській економіці».

Кріс Хердел закінчив Університет у Дармштадті (Німеччина) за напрямком архітектури та екології. Був запрошений викладати у Празькому Технічному університеті, Ліберецькому Технічному Університеті (Чехія). Останнім часом працює як художник і фотограф. Вільний лектор з європейської іконографії та провідний активіст проекту «Культура» — платформи, котра займається розвитком європейської культури.

Наприкінці навчального року відбулися **захисти дипломних робіт** випускників академії. Першими на розгляд дипломних проектів вийшли випускники факультету архітектури, які під керівництвом професорів Л. Скорик, Л. Прибєги, Д. Антонюка, А. Давидова довели, що вони чітко усвідомлюють вимоги сучасного містобудування — творення архітектурно-художнього образу. Випускники факультету «Образотворче мистецтво» за спеціалізаціями станковий живопис, монументальний живопис, сценографія та кіносценографія, графіка (вільна), графіка (оформлення та ілюстрація книги), графічний дизайн, станкова і монументальна скульптура представили дипломні роботи, які дають уявлення не лише про творчо-педагогічні засади та науково-методологічні основи підготовки мистецьких кадрів, а й про високий рівень досягнень, цілком у контексті розвитку європейського і світового мистецтва. Успішним був захист дипломних робіт на факультеті теорії та історії мистецтва й майстерні реставрації творів мистецтва. У цьому році закінчили академію 156 випускників (в тому числі п'ять іноземних студентів), із них магістрів — 67, спеціалістів — 89.

Виставкова діяльність Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури засвідчила високий мистецький рівень презентованих творів, активну й плідну творчо-педагогічну працю професорсько-викладацького колективу академії.

Ювілейні художні виставки

Заклик до дії

У виставкових залах НАОМА у лютому 2014 року експонувалась виставка творів педагогів, випускників та студентів майстерні пейзажного живопису. Від 1993 року майстерню незмінно очолює **професор Академії Василь Іванович Забашта.**

Основою творчо-методичних засад майстерні є пошук шляхів відродження національного мистецтва, прагнення поєднати досягнення світової мистець-

кої науки з принципами індивідуального творчого становлення студента на професійній основі.

Сучасні тенденції в образотворчому процесі майстерні визначають широкий спектр можливостей молодих художників виявити себе також в тематичній картині, портреті, натюрморті. У навчально-творчій майстерні пейзажного живопису разом з професором В. Забаштою працюють заслужений художник України, доцент І. Мельничук та старший викладач О. Храпачов.

В експозиції виставки було представлено живописні полотна керівника майстерні професора Василя Забашти, які слугують для творчої молоді чудовим повчальним прикладом невпинного пошуку, мистецьких досягнень, патріотичного духу й національного самовизначення. Майже всі твори Маестро датовані 2010–2013 роками. Серед них — «Пора» (Пробуджений Мамай), «Дума про Морозенка. Микола Лисенко і Гнат Хоткевич», «Заповіт». Вони стали знаковими у творчості художника й одразу ж відомими у творчості, завдяки масштабним образним узагальненням, активній громадянській позиції, заклику до дії, до високої напруги інтелекту й праці душі.

Гармонійне пластично-образне творення, яскраве колористичне втілення почувань художника характерні й для його портретної серії («За роботою. Портрет Галини», «Жданко», «Полудневий відпочинок»), краєвидів («Сонце над Россю», «Моє вікно в зимовий світ», «Доля хати, що скраю») та натюрмортів («Спомини про літо», «Айстри серед ночі»).

Дипломні роботи випускників майстерні, виставлені поруч з полотнами Маестро, переконливо засвідчили успішне засвоєння випускниками майстерні основних засад школи колористичного живопису (І. Мельничук. Вінчання, 1996; М. Гончаренко. Вечір, 2008; Цяо Гуа Нюй. Академія навесні, 2009; А. Яковенко. Великдень, 2011; А. Чеботару. Весна в Інкермані, 2013). У студентських роботах, досить широко показаних на виставці, відчувалось розуміння вимог майстерні щодо теми твору, композиційного та колористичного вирішення.

На відкритті виступив *ректор Академії А. Чебикін*, який високо оцінив досягнення Вчителя-педагога, професора В. Забашти, його вірність традиціям і послідовність на шляху впровадження новітніх навчально-методичних програм у навчальному процесі, становлення школи пейзажного живопису.

Ростислав Забашта, мистецтвознавець, передав вітання всім присутнім, випускникам майстерні, студентам від батька, зачитав його листа: «В майстерні методично проводяться заняття за законами кольорознавства, щоб кожна робота студента засвітилась кольором, вивчається специфіка національного живопису, його вальорність, в дипломних роботах піднімаються важливі теми, гартується український дух. Творчі методологічні засади у навчальному процесі постійно вдосконалюються. Дякую всім, хто посприяв організації цієї виставки. Хай нам всім буде добре!»

Анатолій Зорко, заслужений художник України, доцент. Ще в 1970-ті роки я вчився в мистецькій студії Василя Івановича Забашти. Там панувала творча

атмосфера, ми писали чудові натюрморти, поставлені вчителем. Знайомились з мистецтвом М. Бурачека, Ерделі, із закарпатською колористичною школою. У Василя Івановича в Академії вчились М. Романишин, В. Гурін, Т. Голембієвська, я, І. Мельничук, О. Морозова.

Вітаю чудову ідею презентації творчих здобутків майстерні, з якими можуть ознайомитись студенти Академії.

Остап Ковальчук, проректор з наукової роботи Академії. Показово, що тема України Василя Забашту хвилювала ще на початку творчого шляху. У фондах Академії зберігається дипломна робота «Микола Лисенко», виконана на рівні вимог тих часів, й сьогодні ця тема звучить у творчості майстра. Чи залишились вчителі тих часів у мистецтві? Не всі. А професор Забашта продовжує наставляти на путь істинний нові покоління художників.

Микола Стороженко, академік, професор. У творах Н. Пуссена, К. Коро висока, одухотворена реальність переростає в міф, потребує узагальнення. Пейзаж стає основою фігуративного мистецтва, де тон, колір творять гармонію цілого. У Шевченківських пейзажах, диву даєшся, відчутна присутність людської душі, зокрема, в серії, присвяченій Києву. Можна згадати й акварелі Рафаеля, де фігуративне мистецтво й пейзаж поєднані органічно.

Василь Іванович — щира, чесна, з чистою душею людина. Всім серцем сприймає мистецтво. А скільки часу витратив на те, щоб майстерня жила! Нині пуссенівська роль пейзажу вплетена у велику школу академії. Пейзаж є різновидом фігуративного мистецтва для реалістичної школи академії.

Лицарство в мистецтві має бути! Провідникам мистецтва низько вклоняємось!

Ігор Мельничук, заслужений художник України. Криницю, яку відкрили в Академії в 1918 році М. Бурачек і А. Маневич, ми в майстерні пейзажного живопису з 1996 року продовжуємо й розвиваємо. Дотримуємось постулатів І. Штільмана і В. Костецького. Основне завдання школи пейзажного живопису — підтримати все те, що започатковане М. Бурачеком і А. Маневичем, зберегти принципи кольорового живопису, створити школу кольорового живопису.

На виставці майстерні пейзажного живопису **відбувся семінар — круглий стіл — зустріч з професором Василем Івановичем Забаштою**.

У своєму виступі-зверненні до учасників круглого столу професор зазначив: «Шановні друзі! Художня виставка майстерні пейзажного живопису незвична, проблематична, потребує аналітичної оцінки. Я дуже задоволений тим, що в експозиції чимало якісних і професійних творів моїх колег і студентів. Це справжні майстри, у творах яких світиться радість життя і образ України, відчувається розуміння місії художника у суспільстві. Мазок у їхніх творах пастозний, тонкий, де з'єднуються вальори кольорів, форму не труть — форму ліплять. Існує світло, радість, гармонія кольорів — досягти цього є нелегкою справою. Пейзажний живопис — це життя».

Ігор Мельничук, заступник керівника майстерні пейзажного живопису, доцент. Орієнтуючись на засновників пейзажного напрямку в образотвор-

чому мистецтві — професорів Академії перших років її існування М. Бурачека і А. Маневича, засадничі педагогічні й творчі принципи Г. Світлицького, С. Світославського, О. Богомазова, В. Костецького, І. Штільмана, у майстерні успішно розвиваються традиції на основі вивчення законів гармонії, коли живопис є живописом, коли в ньому існують відверті почуття, коли «священний вогонь переходить у полум'я» (А. Маневич).

Крім завдань професійного характеру, велика увага звертається на формування у студентів світогляду і патріотичних поглядів у мистецтві. Можна сказати, лише в такій єдності відбувається становлення художника — творця і громадянина.

Остап Ковальчук, проректор з наукової роботи Академії. Ігор Мельничук почав цікаву тему — в історичному аспекті розглянув становлення школи пейзажного живопису, яка розвивалась у контексті світового мистецтва. Дійсно, живопис — це експресія, переживання, почуття. Багато було суперечок щодо розвитку мистецтва, експресивного сприйняття світу. І лише час довів: коли існують живі емоції — такий живопис вічний.

Анатолій Зорко, доцент. Талановита й мудра людина — Василь Іванович Забашта. Навчився у нього будувати композицію, поєднувати в одній плямі теплі й холодні кольори. У студії вчитель ставив чудові кольорові постановки при освітленні й хотілось працювати, аби відкривати щось нове. Василь Іванович познайомив з творчістю художників, що входили до об'єднання «Бубновий валет», з Кандинським, Фальком, Гончаровим, В. Івановим, Коровіним і Архіповим. Все це дало потужний поштовх до розуміння мистецтва, до творчості.

Майстерня пейзажного живопису розвивається у вірному напрямку, В. І. Забашта виховав достойного наступника І. Мельничука і є впевненість у подальшому поступу майстерні.

Андрій Сидоренко, випускник майстерні, художник. Авангардні течії у мистецтві, які пов'язані з такими іменами, як В. Татлін, П. Голуб'ятніков, К. Малевич, група бойчукістів, розписи яких збереглись в Академії, мають розвиватись, підніматись на рівень дискусії. У майстерні мають право на існування не лише класичні, а й авангардні традиції, творчі принципи, які були закладені в 20-ті роки XX століття. Успіхів і довгих років існування майстерні пейзажного живопису!

Василь Забашта, керівник майстерні пейзажного живопису, професор.

Будьте зі своїм народом, вивчайте історію, бережіть її. Дійте так, як Делакруа під час Французької революції. У його творові «Свобода на барикадах» в центрі сам автор відстоює свободу свого народу. У нього можна вчитися. Відзначайте події, щоб вони найдовше запам'ятовувались. Не шкодуйте часу і сил, це важливо на нашу перспективу. Дай, Боже, Україна стане українською!

Я завдячую Андрієві Чебикіну, який у свій час підтримав створення майстерні пейзажного живопису, і всім, хто підтримав ідею організації цієї виставки.

Остап Ковальчук, проректор Академії. Знайомтесь з художньою виставкою, приходьте на зустрічі з видатними Майстрами.

Василю Івановичу, будьте вічними у цьому світі!

«Передчуття Голгофи» Миколи Стороженка

У виставковій залі Національної академії мистецтв України 29 жовтня 2013 року було презентовано масштабне монументальне полотно **«Передчуття Голгофи»,** створене академіком НАМУ, народним художником України, професором Миколою Андрійовичем Стороженком до 85-річчя від дня народження.

«Це підсумок мого життя, — заявив у своєму виступі автор живописної картини. — Ми маємо бути відповідальними за планету, на якій ми живемо. Планета стомилась від наших дій, її треба лікувати. Кожний з нас має запалити свічку і освічувати нею все навколо. І вся планета буде освітлена. Лише теплом і світлом можна її врятувати. Мій твір — це літургія по паралелі і офіра — по меридіану. Він побудований на зіставленні холодного й гарячого. Енергетика розійшлась по периферії. Твір національний і сучасний, промовляє до кожного з нас. Месія буде, Воскресіння після Голгофи буде!»

Доктор мистецтвознавства, доктор філософії і доктор богословських наук професор Дмитро Степовик відзначив: «Монументальний твір «Передчуття Голгофи» є світлоносним, живить світлом і чистотою, не робить зла, сповнений відчуттям, спрямованим у майбутнє. В ньому звучать Євангельські сюжети в сучасній авторській інтерпретації. Твір близький за масштабами до полотен Мікеланджело, Рубенса, Брюллова, Івасюка, які з'являлись у переломні етапи життя суспільства».

Мистецтво, освячене добром

В академії відбулась **ювілейна виставка творів професора Василя Івановича Гуріна** з нагоди 75-річчя від дня народження. В експозиції були представлені твори Маестро і його учнів, які, слідуючи настановам Вчителя, творять власне мистецтво.

Василь Гурін — митець широкого мистецького діапазону із самобутнім образним мисленням, вірністю реалістичній школі живопису — увійшов в історію українського мистецтва такими знаковими творами, як «Матері ждуть» (1974), «А льон цвіте» (1977), «Пам'ять» (1985), «Повернення» (1990), «Мамині вареники» (1991), «Великдень» (1997), «Ранкова молитва» (2011).

У виставковій залі, представляючи ще одну грань творчості В. Гуріна, експонувалися пейзажі митця, сповнені ліризму й задушевності, які так емоційно, відповідно до творчої манери художника, відтворювали неповторну красу нашої землі. На відкритті виставки виступили друзі, колеги Василя Івановича.

Андрій Чебикін, ректор академії. Василь Іванович — чудовий митець, який має чистий розум, світлу голову і високу романтичну душу. На його творах, які зберігаються в багатьох музеях України, вчаться студенти. Професор користується повагою у своїх колег і учнів, багато років був у керівництві Спілки художників, членом журі, виставкомів. Має великий запас інтелектуальних і творчих сил.

Володимир Чепелик, голова Національної спілки художників України. Сьогодні свято всієї України. Ми вітаємо Василя Івановича з творчими і педагогічними досягненнями. Наш колега — чудовий художник, вчитель і чудова Людина. Василь Гурін уміє слухати людей і любить їх. 46 років він є незмінним членом Секретаріату спілки, 10 років очолював Київську організацію спілки. Гурін вчить студентів і вони люблять свого професора. Сьогодні ми можемо говорити про династію Гуріних. Творчого довголіття і будьте з нами завжди!

Михайло Чембержі, ректор Київської дитячої академії мистецтв. Василь Іванович Гурін — дідусь академії. Його онука Марічка — співає, грає, малює.

Василь Гурін — глава видатної талановитої родини. Живіть довго й радійте з нами!

Микола Яковлев, професор. Шанований Василь Іванович удостоєний всіх наших нагород. Тож вітаємо з ювілейною виставкою. Живіть добре й довго!

Василь Перевальський, професор. Василь Іванович — людина дуже тонкої натури, філософ. В юні роки вступав до консерваторії, має чудовий голос; талант художника тонкого чуття, колосальної підсвідомості. Його живопис — тонке вібраційне поєднання кольорів. Живіть довго!

Віктор Бистряков, професор. Василь Гурін — прогресивний художник. Завжди порадить колегам і підтримає. Його твори освічені добром. Він почесний кримчак — для нас Василь Іванович перш за все колега, з яким пройдено щасливий шлях у мистецтві.

Володимир Прядка, професор. Знаю Василя Івановича все життя. Люблю його за патріотичні почуття до своєї землі. Часто тепер рибалимо на річці Козинці. Всі ми діти свого народу, тож вітаю Василя Івановича піснею «Ой, місяцю, місяченьку». Хай же учні Василя Гуріна понесуть у світ славу свого вчителя і славу України.

У виступі на відкритті виставки Василь Іванович Гурін зазначив, що цю виставку він присвячує своєму першому вчителю Писанці і студентам. «Господь дасть тобі учнів, зважай на їхню чистоту і дивування світом. Так говорив мені мій вчитель, і так сталося, — сказав Василь Іванович. — Я щасливий, що маю учнів і пишаюся їхніми досягненнями. Наша академія — це потужна школа високої культури відчувань. Нині нам треба жити, як ніколи, виховувати громадян України, відчувати одне одного і любити. Дякую всім, хто прийшов на виставку. Судіть чесно, кажіть чесно! Сучасна картина, яка вона — виникає питання? І ми маємо на нього відповідати. Очевидно, час повинен покласти на неї свій знак. Живемо в непростий час. Могили моїх рідних окуповані. Мрії далекі від реального життя. Молодість і духовна чистота моїх учнів дає мені надію. Всі мої зусилля відтепер будуть спрямовані на виховання людини-творця — не агресора. Дякую всім!»

Мислити формою, яка і є змістом

(Майстерні графічного дизайну НАОМА — 25)

На перший погляд, невеликий ювілей, однак він є досить вагомим і потужним щодо результатів творчо-педагогічної діяльності майстерні на чолі з членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України, народним художником України, професором Віталієм Костянтиновичем Шостею, сьогодні відомої в Україні і за кордоном.

Відчуваючи потреби суспільства в новітньому якісному проектуванні у сфері візуальних комунікацій, у 1980-х роках Віталій Шостя взяв на себе сміливість і відповідальність започаткувати фундаментальну школу дизайну в українському контексті. Чітко визначений шлях розвитку, унікальні методологічно вивірені розробки, впроваджені новатором-педагогом і художником, стали достойним продовженням діяльності Георгія Нарбута і Василя Кричевського, які формували основи національного дизайну в Українській академії мистецтва.

Нині участь і перемоги у національних конкурсах, спеціальних проектах, замовлених відомими світовими брендами, у спеціалізованих виставках переконливо творять ім'я майстерні, яка готує сучасних дизайнерів як особистостей, здатних активно діяти в системі загальної культури суспільства, творити образ середовища, в якому живе людина, формувати національну культуру з автентичними ознаками духовності.

У майстерні панує дух творчості, новаторська ініціатива, висока вимогливість і водночас взаємна повага студента і педагога, довіра. Навчаюсь у майстерні, студенти засвоюють основні творчо-педагогічні постулати, що стають визначальними у їхньому професійному становленні: «Дивлячись, навчись бачити!», «Навчись мислити формою, яка і є змістом!», «Копай колодязь, а не канаву!» Тут народжуються дизайнери — творці й інтелектуали.

До ювілею майстерня графічного дизайну підготувала виставку, якою звітує перед колегами і громадськістю. В експозиції представлені навчальні твори студентів I–V курсів Академії, які займають увесь простір виставкової зали, представляючи багатоманітність завдань методично-експериментального характеру, що стають основою української новітньої дизайнерської школи.

На відкритті виставки перед студентами і педагогами, художниками виступив керівник майстерні графічного дизайну, професор Віталій Шостя. «Майстерня є творчою лабораторією, з діючими методиками підготовки дизайнерів-графіків, що відповідають сучасним світовим вимогам, –наголосив професор. — Загальноосвітня підготовка студентів передбачає вибір та послідовність курсових завдань за системою, що дозволяє студенту пройти від формотворчих азів до складних концептуальних проектів. Визначальна роль відводиться вихованню спостережливості й уважності до світу, глибинного проникнення у суть предмета, граничної точності у графічній формалізації

властивостей об'єкта та явища дослідження і, нарешті, творення образу на ресурсі гармонії — поєднання раціонального мислення і стихії інтуїції, почуттів, належності до етнокультури».

Інструментом дизайнерського проектування слугують такі предмети, як основи композиції, кольорознавство, шрифт, комп'ютерна графіка, фотокомпозиція і ще багато спеціальних знань і навичок, здобутих кожного року. Упродовж навчання належне місце займають загальнофахові дисципліни — рисунок, живопис, естампні техніки, історія мистецтва графічного дизайну та ін.

Насичена студентськими роботами експозиція виглядає навіть візуально агресивною, але це є природа дизайну — досягнення глибини в активному сприйнятті середовища, багатошаровості інтелектуальної праці.

Студенти майстерні графічного дизайну постійно беруть потужну участь у дизайнерських проектах, зокрема: Всеукраїнська виставка «Життя шрифту», Всеукраїнська трієнале «Брама дизайну», Всеукраїнська виставка «Високий замок» у Львові, у конкурсах, де були переможцями: «Пам'яті Голодомору» (3 конкурси), «Українська мова — твого життя основа», «Зірка пакування України» упродовж 10 років, конкурси «Кока-Кола» та ін.

Професор звернув увагу присутніх на кількість видань, представлених в експозиції виставки, які є результатом творчої участі у багатьох проектах, де молоді дизайнери мають змогу перевірити свою професійну підготовку й світогляд у конкретних конкурентних умовах. Зокрема, Віталій Шостя зосередив увагу на дизайнерському проектові «Родовід духу» майстерні графічного дизайну Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури у співпраці з паном Василем Лінде-Кричевським, онуком Василя Кричевського, та Благодійним фондом «Дар» з його керівником Валентиною Подгорною, на основі орнаментів Василя Григоровича Кричевського.

«Глибинна суть народного орнаменту, декоративно-ужиткового мистецтва була для Кричевського джерелом новаторських пошуків, імпульсом до створення блискучих зразків новітнього українського мистецтва, — зауважив професор. — Проектуючи актуальні, цілком вжиткові об'єкти графічної пластики, В. Кричевський, мабуть, підсвідомо, як це могло бути лише у справжнього митця, наповнював їх тими неповторними українськими генами, що й творило дивовижний синтез виразного авторського стилю з ознаками авангардового часу.

Отримані від Василя Лінде-Кричевського орнаменти як сконденсовані ідеї великого майстра стали для студентів майстерні графічного дизайну завданням проекту, що передбачало відповідь на запитання про сенс і спосіб використання набутків у сучасній творчості не елементарним цитуванням зразків, створених попередніми поколіннями, не декоруванням орнаментами, але природним продовженням, розгортанням їх родових ознак у новому вимірі.

Риси неповторної індивідуальності майстра, його духовна присутність і великий приклад правили для учасників проекту за метод, за спосіб діяти. Створюючи новий продукт, поступово, в результаті все пильнішого дослідження

великої пластики, на перший погляд, дуже простих ескізів, їм вдалося вибудувати власну точку зору. Проект, який народжувався під гаслом «Пізнаючи свій рід — знайди себе!», ніби проклав творчий часовий місток, наповнив духовністю зв'язок з одним із «батьків» того виду діяльності, що тепер звемо графічним дизайном, — Василем Григоровичем Кричевським».

Виступ керівника майстерні графічного дизайну, професора Віталія Шості супроводжувався відеопоказом дизайнерських робіт учасників проекту: Н. Ярошенко, А. Любченко, О. Омельянчук, К. Левської, А. Сочивець, В. Короїд, С. Міхеєнко, Р. Недашківської, О. Нікуліної.

«Відкриття виставки стало своєрідною захоплюючою лекцією професора Віталія Шості, — наголосив у своєму виступові проректор з наукової роботи Академії Остап Ковальчук. — Я вітаю майстерню графічного дизайну, яка виховує патріотизм до своєї професії, до України, з ювілеєм. У майстерні під керівництвом відомого педагога і художника Віталія Шості працюють досвідчені спеціалісти-фахівці, які виборюють перші місця на виставках та конкурсах: професор кафедри В. Крижанівський, старші викладачі — О. Батенко, С. Кошкіна, Д. Стадниченко, Г. Кравецький, О. Тихонюк.

Креативно сприймається й відкриття виставки, коли ми всі сидимо в колі як учасники цього дійства. На виставці планується провести лекції зі студентами та учнями».

Голова Українського клубу пакувальників, керівник Аналітичного центру «Упаковка» В. Кривошей, вітаючи майстерню графічного дизайну з ювілеєм, поінформував присутніх про спільно проведені численні конкурси «Українська зірка упаковки» та «Українська етикетка» і оголосив імена 29 переможців у цих конкурсах. Водночас подякував професорові Шості за змістовні й цікаві матеріали про славетних художників-дизайнерів: Енді Ворхола — українця Андрія Варголю, Георгія Нарбута, Василя Кричевського, які надруковані в журналі «Українська упаковка» в рубриці «Історичні постаті українського дизайну». В. Кривошей запропонував провести на виставці майстер-класи для молодих дизайнерів.

З вітальними словами та високою оцінкою діяльності майстерні графічного дизайну Академії на чолі з професором В. Шостею — подвижником-патріотом у творенні української школи дизайну виступили: заступник голови Спілки дизайнерів України, доцент Юрій Борисов, професор НАОМА Василь Перевальський, випускник майстерні, дизайнер-графік Олександр Мікула.

Ніна Саєнко,
заслужений діяч мистецтв України

На спокій душі



24 жовтня 2013 року передчасно, для багатьох несподівано, залишив усіх нас **Зорук Сергій Якович.** Важко усвідомити та зрозуміти, знайти слова, пояснити собі, всім, що вже ніколи не побачим, не почуєм, не зустрінем ніколи...

У кожної людини свій шлях, час, уподобання. Моє життя багато в чому пов'язане із Сергієм. Навчання в РХСШ (Республіканська художня середня школа ім. Т. Г. Шевченка), потім КДХІ (Київський державний художній інститут). 25 років — робота на кафедрі рисунка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Спілкування в академії, у своїх творчих майстернях на пагорбах Києва в різні часи і в оточенні різних, але завжди цікавих людей. А ЛЮДЕЙ будо дійсно багато, і тому прошу всіх друзів, знайомих, учнів, хто знав нашу «компанію», знайти час і бажання взяти участь у спомині всіх, кого немає з нами.

Знайомство відбулось на екзамені в РХСШ. Хвилювання та нові враження полонили учасників дійства. На киян ми, що приїхали з різних міст, хуторів та далеких поселень, дивились, як на небожителів. І на звернення хлопчика, який сидів поруч: «Що будеш робити по композиції?» відповів «Так» — я не знав, що то є.

Минув час. Доля випробовувала кожного з нас. Тепер, коли намагаєшся повернути і згадати ті хвилини, роки, тих з нас, яких більше не зустрічав та пам'ять закарбувала якісь незначущі дрібниці, стає сумно і нестерпно жаль всього того, що так швидко промайнуло, і часто не можеш до кінця збагнути того далекого і невимовного щастя. Зустрічаючись «за кавою» в нашому затишному буфеті, часто згадували ті роки, порівнювали, сперечались, жартували, лунав сміх, говорили про що завгодно, і не могли уявити, що так було і буде, але без Зорука. Згадували вчителів та друзів.

Вчителі — то окрема тема. Професори театрально-декораційного відділення живописного факультету, де Зорук навчався та захищав дипломну роботу, — це, в першу чергу, Данило Данилович Лідер і Сергій Павлович Подерв'янський. Відомі художники й вимогливі педагоги з філософським баченням проблем образотворчого мистецтва на терені художньої освіти зуміли переконливо довести й допомогли своїм учням, зокрема Зорукові, збагнути нелегку справу життя художника. Вони були його друзями.

Надзвичайною подією для студентів, викладачів та всієї художньої громади стала персональна виставка творів Сергія Зорука до 60-річчя з дня народження. Постійний учасник художніх виставок, він, дійсно, був яскравим, вдумливим, талановитим художником. Вимогливий та доброзичливий, справжній

професор рисунка, він дуже любив своїх учнів. Також із Сергієм ми починали підготовку до відбору в архівах і фондах академії рисунків для видання великої монографії про кафедру рисунка. Це була його мрія. Неабияку допомогу в професійному поданні фотоматеріалу зробив Сергій Нєрєзов. Прикладом відповідальності Зорука є його участь у престижному Московському Міжнародному Салоні ЦДХ 2010 року як художника та співавтора експозиції творів українських художників. Сергій часто бував за кордоном. Його розповіді про те, що найбільше вразило, про спілкування з новими людьми завжди були незвичайними та захоплюючими. Часто згадую виставку з його друзями та колегами по цеху Олександром Бурліним та Ігорем Несміяновим, зберігся каталог — як це було і коли...

Дуже важко уявити роботу кафедри театрального мистецтва, нашої кафедри рисунка, всієї академії без цього високого, красивого, завжди усміхненого чоловіка — Сергія Зорука.

О. М. Белянський,
заслужений діяч мистецтв України, професор

CONTENTS

TARAS SHEVCHENKO: 200TH ANNIVERSARY

Milayeva L.
Taras Shevchenko, His Friends and Admirers as in the Files of Society for Encouragement of Artists, Saint Petersburg 5

Nikolaiuk T.
The phenomenon of Taras Shevchenko in the estimates of the representatives of tsarist regime 29

Kiselev M.
Philosophic motives in T. Shevchenko's art 35

Gusar V.
Sacred and divine in the work of T. Shevchenko 43

Homyrieva O.
Artistic Aspects of the Parable of Prodigal Son, a Graphic Series by Taras Shevchenko 53

Tomenko O.
Theme of fate in the works of Taras Shevchenko 61

Kudriavtseva K.
Movement, Space and Time in the Composition of the Picture «Kateryna» by T. Shevchenko 67

FROM THE HISTORY OF ART EDUCATION

Kharchenko V.
Plastic «Alphabetical order» Basil Chebanik. Synthesis of archaic and modern in creating a complete image 77

ART AND EDUCATIONAL PRAKTICE

Larionov Y.
Features of teaching «Academic drawing» for the Bachelors of Architecture 85

Revenok N.
Teaching Aids for Arrangement of Master-Level Student Internships 96

SCIENTIFIC RESEARCH

Plamenytska O.
To the question of historical typology of the architecture of Ukraine (classification aspect) 103

Kutsevych V.
Sakral architecture in Kiev. Modern stages: traditions and innovations (part 2) 117

Yalansky A.
Principles of formation of holistic the tone of color perception and reproduction in the academic painting 125

Sukhenko V., Vovchok L.
The role of drawing in the reconstruction of wall paintings 134

Mazur V.
The Iconographer Touch by Creators of the Dormitory Church Iconostasis in Lviv 143

YOUNG RESEARCHERS

Demchenko I.
Paintings of St. Volodymyr's Cathedral in Kiev and Ukrainian Modern Style 153

Shevliuga O.
Pre-history of the Ukrainian iconostasis 162

Martynenko N.
Semantics of «Morris & Co» floral designs 171

Levytskaya Y.
Attribution and restoration portrait from the collection of Volyn Regional Museum 182

Kozakova O.
Architectural typology of town tawerns and inns 190

Markovskiy A.
The models of constructivism in architecture of industrial buildings in Ukraine 199

PERSONALITIES

Golovach O.
D. D. Leader. Formation of stage designer 207

ARTISTIC CHRONICLE, EVENTS, FACTS

Sayenko N.
Exhibition Activities 218

Belyansky O.
In Memoriam 236

Науковий збірник

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ

Випуск 22

Науковий редактор **О. В. Ковальчук**
Редактори **Л. В. Лотоцька, Г. І. Лотоцька**
Художнє оформлення **В. С. Мітченка**

На 4-й сторінці обкладинки:
Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Яременка

Зареєстровано Державним комітетом України у справах видавництв,
поліграфії та книгорозповсюдження.
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 339 від 25 грудня 1993 року.

Видається двічі на рік.
Тираж 100 прим. Зам. № 15-035.
Розповсюджується безкоштовно.

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

Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 13,95. Обл.-вид. арк. 16,8.
Оригінал-макет та друк «Видавництво «Фенікс».
Св-во суб'єкта видавничої справи
ДК №271 від 07.12.2000 р.
03680, м. Київ, вул. Шутова, 13Б.
http: www.fenixprint.com.ua