

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ

Видання засноване у 1994 році

ВИПУСК 24

Київ • 2015

УДК 0.61.12:7(477)(058)

ББК 85.1(4УКР) я 43

У45

Друкується за ухвалою вченої ради
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).
Протокол №3 від 10.12. 2015 р.

Згідно з наказом Міністерства освіти і науки України від 21.12.2015 № 1328 «Про затвердження рішень Атестаційної колегії Міністерства щодо діяльності спеціалізованих вчених рад від 15 грудня 2015 року» (додаток 8) 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.

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

Редаколегія не завжди поділяє думки авторів.

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. Мойсєєнко, 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 УАА;

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

В. В. Куцевич, академік 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 УАА;

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

© Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2015

З М І С Т

З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Прибєга Л.	
Факультет архітектури НАОМА. Від витоків до сьогодення	5
Пилипенко І.	
Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання іконописно майстерні Києво-Печерської лаври)	17
Нестеренко П.	
Книжковий штемпель як джерело вивчення реорганізацій Української академії мистецтва (НАОМА)	27
Нікітін А.	
Володимир Нікітін – художник-графік, професор НАОМА	37

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

Ларіонов Ю.	
Академічний рисунок – основа навчально-професійної діяльності майбутніх архітекторів	45
Добрянський К.	
Копіювання рисунків класичних майстрів як метод викладання у вищому навчальному закладі	52
Соченко М.	
Методичні рекомендації з формального та колористичного вирішення ескіза	59
Тихоноук О.	
Особливості завдань з паперопластики для спеціалізації «Графічний дизайн»	74
Федик З.	
Зображення кінцівок людини	81
Грищенко О.	
Книга художника як творчий метод у навчальному процесі (на прикладі майстерні книжкової графіки НАОМА)	90

НАУКОВИЙ ПОШУК

Булавіна Н.	
Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика	99
Осадча О.	
Ідея choros як основний принцип організації сакрального простору храму (на прикладі собору Софії Київської)	109

Комарницький А.	
Печерський Успенський храм – осередок богородичних традицій	120
Цугорка О.	
Становлення сюжету «Успіння Богородиці» в українській іконографії XVII–XVIII ст.	131
Балог А.	
Творчість Івана Мештровича в художній системі XX ст. та її вплив на українську скульптуру	138
Ревенок Н.	
Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу XIX – початку XX ст. та методи її проведення	148
Долженко О.	
Атрибуція та реставрація піксиди другої половини VI ст. до н.е. з колекції Археологічного музею ІА НАН України	157
Джулай М.	
Реставрація ажурного віяла з колекції Національного музею історії України	167
Самохвалова М.	
Вплив творчості Вільяма Хогарта на звичай англійського суспільства XVIII ст.	176
Шамраєва А.	
Архітектор В. М. Риков та будівля бігової альтанки Київського іподрому на Печерську за документами початку XX ст.	181

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

Тимошенко Н.	
Іконографія Ісуса Христа і Богородиці в народному іконопису Східного Поділля XIX – початку XX ст.	190
Рунова С.	
Фольклорно-міфологічний образ змія в українській книжковій графіці другої половини XX – початку XXI ст.	201
Попович К.	
Розвиток літографського мистецтва київської школи графіки у 1970-ті роки	211
Боборикін О.	
Шляхи реновації міських набережних	221
Твердой А.	
Рух в контексті композиційної структури та візуального сприйняття	232

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Майданець-Баргилевич О.	
Творчі досягнення НАОМА: виставковий ракурс	241



З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

УДК 378.6.096:7](477-25)НАОМА

Леонід Прибега

*канд. архітектури, професор,
завідувач кафедри теорії, історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА*

Факультет архітектури НАОМА. Від витоків до сьогодення

Анотація. У статті розглядається історія формування київської архітектурної школи в системі художнього навчального закладу, висвітлюються особливості підготовки архітектора-художника в різні періоди існування факультету, а також вміщена інформація про основний професорсько-викладацький склад та окремих випускників школи відповідної доби.

Ключові слова: факультет архітектури, архітектурна школа, архітектор, архітектор-художник, архітектурне проектування.

В наступному році Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури відзначатиме свій столітній ювілей. У структурі мистецького навчального закладу, в органічному поєднанні з іншими факультетами, сформувалася й архітектурна школа, відома далеко за межами України. Тож на часі простежити шлях її історичного розвитку, осмислити здобутки та згадати й віддати шану величезному загонові вчителів архітектури, всім, хто заклав підвалини школи, й тим, хто її розбудовував упродовж наступних десятиліть й виховав не одне покоління зодчих.

На жаль, історія факультету не знайшла належного висвітлення в публікаціях, хіба що ґрунтовною працею можна визнати статтю

М. Катерноги [3]. Тож в основу нашого дослідження покладені зібрані автором матеріали з часу навчання на архітектурному факультеті й до сьогодення, загалом, майже 50 років.

Витоки архітектурного факультету Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури беруть свій початок від Українського архітектурного інституту, створеного у Києві 1918 року за ініціативи відомих архітекторів П. Альошина, О. Вербицького, Д. Дяченка, М. Даміловського, В. Рикова, В. Фельдмана та інших. У 1924 році, в результаті об'єднання Українського архітектурного інституту й Інституту пластичних мистецтв, який у 1922 році став спадкоємцем Української академії мистецтва, був сформований Київ-

ський художній інститут. У структурі новоствореного мистецького навчального закладу відповідно була започаткована діяльність двох факультетів – архітектурного і малярсько-скульптурного. Починаючи з 1924 року й упродовж майже десяти років очолював КХІ Іван Врона. За станом на початок навчального 1928 року в інституті навчалось понад 800 студентів. Яку частку складали в цей час студенти архітектурного факультету з'ясувати важко. Проте відомо, що при створенні Київського будівельного інституту у 1930 році до його складу було переведено 220 студентів та 15 викладачів архітектурного факультету КХІ [6, с. 3].

Слід зазначити, що саме в 20-х роках на факультеті архітектури були закладені підвалини формування творчої особистості – архітектора-художника. Вступні іспити в той час були однаковими для всіх вступників й включали виконання рисунка оголеної постаті, а з живопису – натюрморту.

Заняття з фахових і теоретичних дисциплін на першому курсі були спільними для студентів архітектурного і малярсько-скульптурного факультетів. Починаючи з другого курсу навчання архітектурному проектуванню відбувалося в навчально-творчих майстернях. Загалом, високий фаховий рівень на факультеті архітектури у 20-х роках визначали такі відомі в архітектурному середовищі імена як П. Альошин, О. Вербицький, М. Даміловський, Д. Дяченко, В. Кричевський, С. Колотов, В. Риков, В. Фельдман та інші педагоги-архітектори. Варта уваги й

плеяда вихованців факультету цього часу, які згодом продовжили творчі традиції своїх вчителів. Це зокрема С. Грабовський, В. Заболотний, П. Костирко, П. Юрченко, Й. Каракіс, Я. Штейнберг, М. Холостенко, М. Грицай, М. Гречина, І. Малозьмов та багато інших.

У 1934 році на основі Київського і Харківського художніх інститутів створюється Всеукраїнський художній інститут, який наприкінці 30-х років став називатися Київським державним художнім інститутом. З його створенням збільшується набір на архітектурний факультет та встановлюється шестирічний термін навчання. Значно зростають вимоги й щодо кваліфікаційного рівня архітектора-художника. Зокрема, збільшується до 10–12 годин на тиждень на всіх курсах заняття з академічного рисунка, до 4-х годин з живопису. Важлива роль у формуванні митця відводилася й скульптурі. Але домінантою професійної підготовки архітектора завжди було архітектурне проектування. Фаховий рівень студентів напрацьовувався в навчально-творчих майстернях під керівництвом досвідчених педагогів-архітекторів. Зокрема, завідувачем кафедри архітектури в 1934–1939 роках був В. Риков. До викладання архітектурного проектування на той час були залучені випускники факультету 20-х років П. Юрченко, В. Заболотний, П. Костирко та інші.

Приділялася належна увага й освоєнню інженерно-технічних дисциплін; відповідну кафедру цей період очолював М. Даміловський. Серед інших митців і науковців, які

викладали на архітектурному факультеті у 30-х роках, були В. Кричевський, Ф. Красицький, К. Єлева, Б. Кратко, М. Гельман, І. Моргилевський, С. Гіляров та інші.

За даними М. Катерноги, який закінчив навчання на архітектурному факультеті у 1940 році, дипломи архітектора-художника у 1939 р. отримали 7 осіб, у 1940 – 36 випускників, а в 1941 році інститут випустив 20 архітекторів [3, с. 78]. Серед випускників КДХІ цієї доби чимало імен згодом відомих архітекторів-проектувальників, педагогів, архітектурознавців, організаторів архітектурно-будівельної сфери як, наприклад, М. Катернога, А. Мейер, М. Тищенко, В. Мовчан, І. Красний, І. Мезенцев, І. Косаревський, Ю. Нельговський, Г. Лебедев та багато інших.

У роки Другої світової війни Київський державний художній інститут був евакуйований до м. Самарканда. Там у 1942 р. завершили навчання 7 випускників архітектурного факультету [3, с. 78].

Отже, упродовж другої половини 1920-х – 1930-х років сформувалися підвалини академічної архітектурної школи, які збереглися у роки воєнного лихоліття, продовжені в своєму розвитку в наступну добу й дотепер визначають засади підготовки архітекторів у системі мистецького навчального закладу.

У повоєнні роки навчальний процес з підготовки архітекторів визначався передусім завданнями відбудови поруйнованих міст і численних архітектурних об'єктів. Буквально з 1945 року було розпочато набір на І курс факультету, а протягом

1945–1950 років захистили дипломні проекти 36 випускників, серед них, відомі свого часу архітектори Д. Яблонський, І. Мезенцев, О. Заваоров, М. Агуф, Т. Шеремет, О. Гайдученя, В. Гнізділов та інші.

Як і в довоєнний період, навчання архітектурному проектуванню відбувалося в навчально-творчих майстернях, які на той час очолювали професори О. Вербицький та В. Заболотний. Наприкінці 40-х – початку 50-х років кількість навчальних майстерень на факультеті збільшується до трьох; їх очолювали видатні архітектори – професори В. Заболотний, О. Вербицький, Є. Катонін, долучалися до керівництва майстернями в цей час М. Гречина, І. Малозьомов. З 1954 р. тривалий час очолюють навчально-творчі майстерні з архітектурного проектування Є. Катонін, В. Заболотний та П. Костирко. Починаючи з 1951 р. й до 1960 р. архітектурний факультет КДХІ закінчили 133 випускники, чимало з яких склали згодом плеяду знамих українських архітекторів. Зокрема, серед випускників 50-х років минулого століття архітектурній громадськості добре відомі такі імена як Я.Ковбаса, Л. Жоголь, В. Махрин, В. Суворов, Г. Урусов, В. Сикорський, Ф. Чубарев, Р. Бикова, В. Корнеева, Т. Довженко, В. Штолько, Ю. Євреїнов, С. Кілессо, О. Годованюк, О. Козін, В.Кішкань, К. Донський, С.Крижицький, І. Шпара, А. Анищенко, Т. Трегубова та інші. Багато з них, за внесок у розвиток архітектури та досягнення у творчості відзначені високими державними нагородами. Так, Г. Урусов, В.Штолько, І. Шпара удостоєні звання народного архітектора України, багато з назва-

них осіб стали в різний час лауреатами державної премії України в галузі архітектури.

Високий рівень підготовки архітекторів – випускників КДХІ забезпечувався завдячуючи передусім педагогічним колективам двох кафедр факультету – кафедри архітектурного проектування, яку в 50-х роках минулого століття очолював П.Костирко, та кафедри будівельних конструкцій і механіки, очолювану до 1957 року М. Галком, а згодом – В.Чудновським. Окрім уже згадуваних вище професорів – О.Вербицького, Є. Катоніна, В. Заболотного, П.Костирка, М. Гречини – на кафедрах факультету працювали в цей час А.Добровольський, С. Грабовський, В. Леонтович, М. Северов, А. Мейер, М. Тищенко, Н. Чмутіна, І.Шемседінов та інші.

Значний вплив на формування творчих навичок студентів архітектурного факультету мало їхнє спільне навчання рисунку, живопису та скульптурі зі студентами інших творчих напрямків, а також безпосередній контакт з викладачами профільних кафедр інституту.

60-ті роки минулого століття для факультету були перебудовними як у плані зміни стилістичної спрямованості в архітектурній творчості, так і у зв'язку зі збільшенням контингенту студентів. Якщо у 50-ті роки набір на перший курс й, відповідно, випуск коливався в межах 12–15 студентів, то з середини 60-х років набір поступово збільшується, а випуск архітекторів у 1966–1970 роках складає 19–20 осіб у рік. Упродовж 1962–1970 рр. (у 1961 р. випуску не

було) на факультеті було підготовлено понад 140 архітекторів. Серед випускників цього часу широкому загалу відомі такі імена як Ю.Чеканюк, С. Верговський, О. Кулішов, О. Стукалов, Є.Водзинський, Є. Вересов, З.Гудченко, П. Коптев, Ю. Лихой, В.Сопілко, Л. Філенко, П. Римар, В.Лихолат, О. Лазарєв, В. Красенко, В.Баранько, О. Зорін, Т. Марченко, О. Міщенко, В. Розенберг, В. Агафонов, Я. Віг, О.Комаровський, В. Романов та інші.

Починаючи з 1966 року набір студентів на перший курс факультету Київського державного художнього інституту вже становить 50 осіб, а загалом чисельність студентів на факультеті у 1971 році наблизилася до 300 осіб. Відповідно постає проблема кадрового забезпечення навчального процесу. В умовах підвищення вимог до професійної підготовки архітекторів, кадровий потенціал кафедр факультету зміцнюється запрошеними до викладацької роботи архітекторами-практиками та досвідченими інженерами-виробничниками як, наприклад, Б. Приймак, А. Мілецький, О. Малиновський, О. Малишенко, М.Степанов, В. Самойлович, Я.Ковбаса, Г.Добровольська, О. Раковіцан, О. Печонов, А.Дехтяр, О.Ковальський, Г. Терновський, О.Грачов, А.Демченко та інші. Органічно вливається в педагогічний колектив факультету й молода генерація архітекторів, переважно випускники факультету, зокрема, І. Шпара, Ю.Чеканюк, В. Агафонов, Л. Скорик, Ю.Хорхот та інші.

Традиційна для КДХІ система професійного навчання студентів у навчально-творчих майстернях, по-

требувала, відповідно до контингенту студентів, й збільшення кількості майстерень. Тож, окрім існуючих майстерень професорів Є. Катоніна, П.Костирка та А. Добровольського, 1968 року була започаткована майстерня професора Н. Чмутіної, а згодом були сформовані майстерні професорів М. Катерноги та Б.Приймака.

У 1974 році факультет архітектури зміцнюється й структурно. Окрім кафедри архітектурного проектування, якою керував професор М. Катернога, та кафедри механіки і будівельних конструкцій, очолювану професором В. Чудновським, створюється кафедра теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв. Очолив її відомий науковець, професор Ю. Асєєв, який читав курс історії архітектури на факультеті з 1953 р. До складу кафедри тоді увійшли знані в архітектурному середовищі викладачі В. Самойлович, М. Тищенко, А. Мейєр, О. Малишенко, Л. Грачова, В. Ратнічин та інші.

Як і в попередні часи, у формуванні навичок архітектора, приділялася особлива увага таким дисциплінам як рисунок і живопис. Досить високі вимоги ставилися уже перед абітурієнтами. При вступі на факультет вони мали продемонструвати домашні напрацювання, а також виконати низку екзаменаційних робіт: рисунок гіпсової голови, рисунок капітелі, рисунок інтер'єру та акварель натюрморту. Насиченими були й навчальні програми з рисунка та живопису – 8 годин на тиждень відводилося для занять з рисунка та 4 години – з живопису. Викладали ці предмети на той час відомі акварелісти

й рисувальники: І. Красний, С.Маркін, О. Овчинникова, М. Попов, Б. Піаніда, О. Вандаловський та інші.

Високі вимоги до предметів образотворчого циклу, безумовно, суттєво позначалися на якості виконання проєктів, культурі їхньої графічної подачі. Особливо високим рівнем виконавської майстерності славилися макети студентів факультету.

Не зважаючи на певні складнощі передусім, пов'язані зі збільшенням чисельності студентів й викладацького складу, а також перепропрацюваннями навчальних планів і програм, на факультеті, завдяки особистим високоморальним якостям тодішніх декана М. Тищенка та завідувача кафедри М. Катерноги, склалася виняткова атмосфера інтелігентності та професійної культури. Таке середовище позитивно позначалося на формуванні нової генерації фахівців, їхнього професійного рівня, про що свідчать численні зразки курсових та дипломних проєктів, виконаних у ті часи.

Серед випускників 70-х років чимало на сьогодні відомих архітекторів-практиків і науковців, це зокрема, О. Колесников, О. Кутовий, В. Куцевич, Є. Осадчий, В. Юдін, Л.Барилук, В. Десятничук, М. Кислий, Л. Прибега, В. Ширяєв, О. Авраменко, М. Авдєєва, Д. Антонюк, М. Яковлев, Г. Гуренков, М. Ходаківський, С. Єзов, М. Гершензон, В.Чернявський, О. Олійник, О. Чижевський, Л. Яременко, О. Сингаївська, О. Пламеницька, Н. Логвин, Ю.Поправкін, Ю.Самойлович та багато інших.

Рівень архітектурної школи КДХІ 60–70-х років засвідчують її успіхи випускників, їхні здобутки в проектній практиці та науковій діяльності. Чимало з них стали кандидатами та докторами наук, професорами, заслуженими архітекторами, лауреатами державних премій України в галузі архітектури. В науковому середовищі добре відомі імена таких науковців і професорів як В. Куцевич, М. Яковлев, О. Сингаївська, Л. Прибега, М. Авдєєва, Д. Антонюк, О. Олійник, О. Чижевський, Л. Яременко та інші. За значний внесок у розвиток архітектури та збереження культурних надбань України, державними преміями в галузі архітектури були в різний час відзначені В. Юдін, В. Шкляр, О. Кабацький, О. Комаровський, С. Адаменко, В. Ступнікова, Я. Віг, Г. Духовичний, Л. Філенко, В. Баранько, С. Верговський, Л. Прибега, В. Романов, М. Ходаківський, О. Чижевський, О. Олійник, Ю. Єгоров, М. Ралко та інші.

Наприкінці 70-х – початку 80-х років на факультеті відбулися певні кадрові зміни. Передусім вони торкнулися навчально-творчих майстерень професорів П. Костирка та Є. Катоніна, які вийшли на пенсію, й їхні посади відповідно посіли доценти М. Степанов та І. Шемседінов. Залишив посаду декана факультету й М. Тищенко, яку згодом кілька років посідав І. Шемседінов. З 1977 року очільником кафедри механіки та архітектурних конструкцій став професор О. Печонов. Поповнився й педагогічний склад кафедр факультету, зокрема, на викладацьку роботу були запрошені Л. Прибега, Я. Коритнюк,

О. Авраменко, М. Яковлев, В. Лихолат, А. Давидов, В. Макухін та інші. У 1979 році деканом архітектурного факультету вченою радою інституту було обрано Л. Прибегу, який залишався на цій посаді понад 10 років. Завдячуючи багаторічному досвіду керівників майстерень, професорів А. Добровольського, Б. Приймака, Н. Чмутіної, М. Степанова, І. Шемседінова та мудрості неперевершеного завідувача кафедри професора М. Катерноги, діяльність факультету в цей час була достатньо успішною.

Не зважаючи на кадрові оновлення, традиції архітектурної школи залишалися стійкими й у вісімдесяти роки. Втім, у цей час загострилися питання методики архітектурного проектування, викладання теоретичних дисциплін, зокрема, інженерного циклу, послідовності їх освоєння та місця в навчальному плані. Тісні міжкафедральні стосунки дозволили віднайти способи залучення викладачів кафедри механіки і будівельних конструкцій, яку тоді очолював Я. Коритнюк, до практичної участі в архітектурному проектуванні безпосередньо у майстернях.

Певні новації торкнулися й методики проведення занять з рисунка та живопису, організації пленерних практик з часу появи на архітектурному факультеті КДХІ відомого архітектора-художника Ю. Химича. Студентські роботи цього часу позначені колористичною сміливістю, індивідуальністю та зацікавленістю архітектурою. Розмаїттям технік подачі позначені й курсові та дипломні проекти, виконані у цей час. Витон-

ченою майстерністю вражають макети.

В такій творчій атмосфері архітектурної школи художнього інституту 80-х років було підготовлено понад 400 архітекторів. Серед випускників цієї доби чимало відомих в архітектурному середовищі імен як, наприклад, А. Давидов, В. Гаврилюк, Н. Блажівська, В. Вечерський, І.Мельников, С. Новгородський, В.Євлева, О. Молож, В. Овсянников, Б.Єрофалов, О. Космина, О. Чепелик, П. Добровольський, П.Бевза, О.Барановський, О. Прима, С. Добров, В. Приходько, Д. Єжов, Г. Штефан, В. Ліхно, В. Кас'яненко, О. Роздорожнюк, Т. Кулешова, Т. Кілессо та багато інших.

Торкаючись питань історії архітектурного факультету КДХІ, професор М. Т. Катернога, який безперервно очолював кафедру архітектурного проектування понад 30 років з 1966 року, відзначав, що 1960–1980 роки у діяльності факультету були показовими як з позицій його кількісного зростання, так і щодо досягнення високого професійного рівня у підготовці фахівців архітектури [3, с. 80]. Загалом, за значений період у стінах факультету творчо сформувалися та отримали пугівки в архітектурне життя понад 1000 фахівців.

Творча атмосфера, що панувала на факультеті базувалася на тісній індивідуальній співпраці студентів і викладачів архітектурного проектування в навчально-творчих майстернях. Висока творча активність, працелюбність, потяг до знань, що були притаманними більшості сту-

дентів, створювали атмосферу творчої конкуренції. Відповідно, підвищеним був інтерес до періодичних видань з архітектури, літератури, в якій висвітлювалася творчість архітекторів зарубіжжя. Студенти 60–80-х років були добре обізнані з творчістю таких архітекторів як Ле Корбузьє, Міс ван дер Роє, Оскар Німейєр, К. Танге, К. Курокава та іншими. Обізнаність з світовими та західноєвропейськими тенденціями в архітектурі того часу, дозволяла студентам створювати курсові та дипломні проекти, які за стилістикою були співзвучні світовим досягненням; а висока мистецька підготовка в художньому закладі, дозволяла досягати в подачі проектних матеріалів різнобарв'я й графічної вишуканості.

Вихованням архітектурної школи 80-х років пощастило, бо вони ще мали можливість працювати й спілкуватися з ветеранами факультету архітектури КДХІ – такими талановитими педагогами-архітекторами як М. Катернога, А. Добровольський, Б. Приймак, Ю. Асєєв, М. Тищенко, Н. Чмутіна, М. Степанов, І. Шемседінов, В. Самойлович.

80–90-ті роки минулого століття виявилися складними для факультету архітектури. На тлі соціально-політичних переми́н й економічних ускладнень постала проблема скорочення набору студентів, а також питання оновлення та зміцнення викладацького корпусу кафедр факультету, заміни керівників майстерень.

1988 року відійшов у вічність А.Добровольський. Вийшли за віком на пенсію керівники майстерень

М. Катернога, Б. Приймак, М. Степанов, а згодом І. Шемседінов і НЧ-мутіна. З 1989 року посаду декана факультету займає В. Лихолат, а кафедру архітектурного проектування кілька років після М. Катерноги очолює В. Савченко; згодом, 1994 р. на цю посаду обирається Ю. Чеканюк. Поступово оновлюється й керівництво майстерень. Керівниками навчально-творчих майстерень призначаються І. Шпара (1988 р.), Г. Добровольська (1990 р.), Л. Прибега (1989 р.), Л. Скорик (1989 р.), В. Лихолат (1991 р.), Ю. Чеканюк (1999 р.). В цей час оновлюється педагогічний склад кафедри архітектурного проектування як за рахунок випускників факультету, наприклад, посади викладачів зайняли Д. Антонюк, А. Давидов, Л. Філенко, В. Розенберг, так і шляхом запрошення досвідчених проєктувальників, – як М. Левчук, В. Залуцький, Ю. Хорхот та інші.

У 90-х роках зміцнилися й позиції кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв. Посаду професора обійняла доктор архітектури З. Мойсеєнко, до викладання основ архітектурної композиції та проектування на I та II курсах долучилися досвідчені педагоги-проєктувальники В. Агафонов, А. Давидов, О. Седак та інші. У 1993 році при кафедрі було відкрито аспірантуру з підготовки науковців зі спеціальності «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури». Сталися в цей час і кадрові зміни в керівництві кафедри – її очолив М. Яковлев, який згодом, у 1994 році, обійняв й посаду декана архітектурного факультету.

В умовах розбудови української державності 90-х років набувають

розвитку міжнародні стосунки факультету, вивчається зарубіжний досвід архітектурних шкіл Іспанії, Бельгії, Греції, Німеччини, Польщі та інших країн. До участі в навчальному процесі та захисті дипломних робіт запрошуються колеги зарубіжжя. Так, чимало випусків архітекторів факультету відбувалося за участі відомого канадського архітектора Родослава Жюка.

Навчальний процес у цей час орієнтується на новітні технології, на факультеті створюється комп'ютерний клас, а в архітектурному проєктуванні починається освоєння комп'ютерної графіки, хоча у виконанні курсових та дипломних робіт ще домінують традиційні техніки подачі.

В ці нелегкі роки політичної й соціальної переорієнтації завершили навчання на факультеті й поповнили архітектурний цех понад 280 молодих здібних. Серед них Л. Гнатюк, М. Банга, О. Десятничук, В. Симоненко, В. Саламатін, Н. Мірошник, Т. Ширяєв, В. Синкевич, Г. Шевцова, Р. Селюк, В. Маланюк, О. Трошкіна та інші.

На початку третього тисячоліття не обійшлося на факультеті без кадрових оновлень. З 2004 року посаду декана факультету обіймає О. Седак, завідувачами кафедр призначаються А. Давидов (кафедра архітектурного проектування) та Л. Прибега (кафедра теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв). Зменшення контингенту студентів на факультеті ще наприкінці 90-х років призвело до скорочення навчально-творчих майстерень архітектурного проєк-

тування. Тож їх залишилося п'ять – професорів І. Шпари, Л. Скорик, Л. Прибеги та доцентів Д. Антоюка та А. Давидова. Згодом, у 2011 році, А. Давидов зайняв посаду декана факультету. З 2009 року посаду завідувача кафедри архітектурних конструкцій обіймає П. Коваль.

В останнє десятиліття чимало нових імен викладачів поповнили колективи кафедр факультету. Так, зокрема, до викладання архітектурного проектування були залучені архітектори Г. Олійник, Т. Ширяєв, В. Кудін, М. Гершензон, О. Боборикін, Д. Селюк та інші. Зміцнів науковий потенціал й кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв. До її складу протягом останніх років увійшли Л. Яременко, О. Пламеницька, К. Комаров, К. Міхеєнко, Р. Селюк, Б. Слажнев та інші.

Перед оновленими колективами кафедр постало чимало поточних проблем. Насамперед, збереження й примноження традицій школи – з одного боку, з іншого – стратегічний курс України на інтеграцію в європейське співтовариство, пов'язаний з приведенням навчальних планів і змісту архітектурної освіти до стандартів країн Європейського Союзу та перехід на двоступеневу систему підготовки фахівців – бакалаврів і магістрів. Серед інших проблем – помітне скорочення аудиторних занять, в тому числі й з проектування, рисунка, живопису та інших фахових дисциплін й переорієнтація студента на самостійну роботу. Такі вимоги не зовсім узгоджуються із завданнями виховання творчої особистості архітектора-художника, традиційно

побудованої на індивідуальній праці студентів, з викладачами безпосередньо у майстернях. Тому так важливі гнучкість і творчий підхід до організації навчального процесу в нинішніх умовах, його інтенсифікації і гармонізації. Прикладом такого підходу може слугувати досвід проведення літнього пленеру (керівник – Ю. Майстренко-Вакулєнко), яким компенсуються частково аудиторні заняття з рисунка і живопису. Завершується плєнер виставкою творчих робіт студентів й свідчить про високу мистецьку майстерність більшості випускників.

Останнім часом значно зросли й вимоги до складу і змісту дипломних робіт на ступінь магістра. Окрім традиційного архітектурного проекту, випускник має підготувати й теоретичну роботу з актуальних питань архітектурної науки. А отже, суттєво підвищується теоретичний рівень випускників, а також створюються умови для їхнього вступу до аспірантури та написання кандидатських дисертацій. Серед недавніх вихованців факультету успішно захистили дисертації на ступінь кандидата архітектури К. Комаров, К. Міхеєнко, А. Марковський, М. Арсенян, О. Нешта та інші.

Оцінюючи стан сучасної підготовки фахівців архітектури в НАОМА, слід зазначити, що загалом він відповідає державним стандартам освіти і вимогам архітектурної практики, про що красномовно свідчать результати щорічних Всеукраїнських конкурсів дипломних робіт випускників архітектурних шкіл, де факультет упродовж багатьох років продовжує займати авангардні позиції.

Отже, формування архітектора у стінах Академії завжди базувалося на високому рівні підготовки з художніх дисциплін – рисунка та живопису, а освоєння фаху відбувалося в навчально-творчих майстернях під керівництвом досвідчених архітекторів. Саме на цьому підґрунті й склалися традиції архітектурної школи, які від покоління до покоління викладачів успадковувалися й прищеплювалися вихованцям.

Шлях творення архітектурної школи був нелегким, позначений соціальними впливами свого часу й, відповідно, в хронологічному вимірі, можемо розглядати кілька періодів історії факультету.

Довоєнний період діяльності факультету архітектури (1924–1930 рр. та 1934–1941 рр) пов'язаний зі становленням та утвердженням архітектурної школи у структурі Київського художнього інституту.

В повоєнний час, починаючи з 1945 року, першочерговими завданнями, які постали перед факультетом, були відродження засад формування архітектора-художника та створення колективу викладачів-одномудців, здатних забезпечити високий рівень фахової підготовки митця.

Наступний період (1960–1980-ті роки) позначений найбільш високими досягненнями архітектурної школи Київського державного художнього інституту. Зі збільшенням набору студентів на перший курс, що досяг у 1966 році 50 осіб, зростає чисельність професорсько-викладацького складу кафедр факультету. До навчального процесу було залучено чимало видатних архітекторів-практиків та педагогів високої професійної культури й носіїв традицій мистецької школи.

Відповідна атмосфера творчості на факультеті й забезпечила належ-

ну підготовку випускників цієї доби; багатьом з них належить значний внесок у розвиток української архітектури.

Починаючи з 90-х років минулого століття архітектурна школа Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури розвивається в руслі розбудови української держави; удосконалюється процес формування фахівця з урахуванням архітектурних тенденцій сьогодення та орієнтацією на європейський рівень. Важливо на цьому шляху не загубити традицій визнаної архітектурної школи України.

1. *Архітектура* України у державних преміях. 1941–2007. / За загальною редакцією М. Дьоміна, Н.Кондель-Пермінової, А. Пучкова / – К.: Центр історико-містобудівних досліджень, 2008. – 364 с., іл.

2. *Бархин Б. Г.* Методика архитектурного проектирования: учебно-методическое пособие для вузов. – М.: Стройиздат, 1982. – 224 с.,ил.

3. *Катернога М. Т.* Формування архітектурної школи в Україні. – Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 1. – К., 1994. – С. 73–86.

4. *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.* 1917–2007. – К.: НАОМА., 2007. – 112 с.

5. *Прибега Л.* Архітектурному факультетові АОМА – 75. – Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 7. – К., 2000. – С. 323–326.

6. *Професори* Київського національного університету будівництва і архітектури (1930–2000). Довідник. / За ред. В. О. Пермякова. – К.: КНУБА, 2001. – 100 с.

7. *Українська академія архітектури.* – К., 2002.

8. *Українська академія мистецтва.* Спеціальний випуск. Професори НАОМА (1917–2012). – К., 2012. – 276 с.

**Факультет архитектуры НАОМА.
От истоков к современности**

Леонид Прибега

Аннотация. В статье рассматривается история формирования Киевской архитектурной школы в системе художественного учебного заведения, освещаются особенности подготовки архитектора-художника в различные периоды существования факультета, а также помещена информация об основном профессорско-преподавательском составе и отдельных выпускниках школы соответствующего времени.

Ключевые слова: факультет архитектуры, архитектурная школа, архитектор, архитектор-художник, архитектурное проектирование.

**School of Architecture, National Academy of Fine Arts and
Architecture. From Beginnings Till Nowadays**

Leonid Prybyeha

Annotation. The increased interest to the cultural heritage of the past, currently found in Ukrainian society, and the economic crisis in Ukraine are both the factors that strongly aggravate the problem of preservation of national cultural heritage in the country, including the architectural heritage. This trend results in the necessity to formulation of both a modern scientific basis for methodologies of heritage preservation and a theoretical framework for restoration of architectural heritage.

Based on bibliographical studies and in-situ measurements, performed by the author, this paper includes an extensive discussion of Ukraine`s architectural heritage; the trends in the process of formation of historic cities, architectural ensembles and complexes of the nation; and stylistic, typological and structural and technical features of historical stone buildings and folk wooden architecture in the country. This way of discussion enables to finally come up with a specification of the social importance and memorial essence of historic architectural heritage, including the urban construction component.

Through analytical consideration of both origins and the development history of methodology for protection and restoration of architectural heritage on Ukrainian terrain, as well as with international experience in mind, this paper highlights the essence and the goals of protection of architectural monuments, including the ones of urban architecture. Protection of such historic monuments includes a comprehensive set of activities like documentation of the monuments, legislative control of heritage protection activities, control within the area of historic monument protection, including maintenance of the monuments, protection of historically inherited cultur-

al environment, restoration and functional adjustment of historic heritage monuments, promotion to the nation`s cultural heritage, etc.

Also, this paper is considerably focused on theoretical fundamentals of methodologies for architectural heritage restoration, including the ones for historic monuments of urban construction.

This is proved that the number one priority in the restoration process has been preservation of the authentic material hypostases of heritage monuments, while the priority number two has been disclosure of the characteristics of architectural form or its remnants being either hidden or lost. Restoration is regarded as a system of scientifically reasoned architectural and technical activities that stem from internal motivation and aimed at conservation of authentic material hypostases and discovering of the plastic characteristics in the architectural form of a monument. Thus, qualitative evaluation of the results of a restoration has to be predetermined by the level to which the authentic material structure and the architectural form of the restored monument proved to be preserved.

This has been the theoretical background for the approach used in this paper for discussion of methodological basics of exploratory design and restoration works on both individual monuments of architecture and entities of historic urban architecture.

Key words: School of Architecture, architectural style, architect, architectural artist, architectural design.

УДК 37.018.7 : [7.071.1 (477 – 25)]

Іван Пилипенко

заслужений діяч мистецтв України, доцент НАОМА

Виховання художника храмового мистецтва (на прикладі методики викладання в іконо- писній майстерні Києво-Печерської лаври)

Анотація. У статті розглянуто особливості системи виховання в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври. Значну увагу приділено так званім кужбушкам, які становлять методологічний матеріал в системі лаврського навчання. Обґрунтовано ідею про те, що вивчення основ методики викладання минулого має бути долучено до процесу навчання і виховання сучасних художників сакрального мистецтва.

Ключові слова: іконописна майстерня Києво-Печерської лаври, кужбушки, методика викладання.

Постановка проблеми. Нагальна потреба підготовки фахівців сакрального мистецтва, які б долучилися до оформлення новозбудованих і відреставрованих церков, спричинила появу 1994 р. в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури навчально-творчої майстерні живопису і храмової культури, яка методологічно поєднала в навчальному процесі два спрямування – академічне та релігійне.

Проблема навчання та виховання іконописців у минулому і підготовки майстрів храмового мистецтва в сучасному не була предметом окремого дослідження і залишається актуальною досі. Вивчення методів викладання в іконописних майстернях давнини та опанування історії церковного мистецтва дозволяє розширити знання з дисциплін, що лежать в основі освіти художників храмового живопису, виробити педагогічну систему професійної підготовки студентів.

Метою статті є окреслення проблематики методів викладання минулого, що склалися в процесі тривалої індивідуальної практики на прикладі іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. Для досягнення мети потрібно вирішити таке завдання: провести аналіз досліджень і публікацій щодо особливостей виховання в лаврській малярні, що допоможе не тільки зберегти напрацювання і досвід минулих поколінь, а й виявить ті практичні знання та навички, що мають бути збережені й долучені до потреб сьогодення. Якщо організаційні форми, характер, зміст і принципи навчання зазнавали змін, то сталою залишалась потреба закріплення набутих досвідом і вміннями для передачі їх майбутнім художникам.

Питання системи виховання митців у іконописній майстерні Києво-Печерського монастиря привертало увагу дослідників з кінця XIX ст. Першим цю проблематику позначив М. Істомін, який знайшов архів лаврської малярні, описав і класифікував матеріали, за якими здійснювалося навчання живописові, здійснив спробу визначити метод виховання учнів [3]. Історії існування лаврської майстерні та процесу навчання в ній присвячено ґрунтовні роботи П. Жолтовського. Його альбом-каталог «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» (1982) [1] вводить до наукового обігу архівні відомості щодо побутування Лаврської іконописної майстерні з 1728 по 1760 рр., описує процес навчання, містить каталог малюнків учнів і наставників майстерні, близько трьохсот з яких репродуковано, список підручників і посібників. У монографії «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях» (1983) [2] автор, крім висвітлення культурного середовища зазначеного періоду, окремі розділи присвячує художній освіті, соціальному статусові художника в суспільстві, діяльності Києво-Печерської іконописної майстерні, характеризує навчальний процес у ній [2, с. 69–74]. Вказані праці, побудовані на архівних матеріалах, не втратили своєї наукової цінності й дотепер.

Аналіз публікацій засвідчує, що проблема вивчення історико-педагогічних особливостей мистецької освіти минулого в Україні продовжує бути предметом наукового зацікавлення дослідників, серед яких О. Рижова [4; 5], Н. Ростовцев [6], Д. Степовик [7], О. Ткаченко [10], В. Шевчук [11]. Праці стосуються окремих питань просвітницької та освітньо-культурної діяльності Лаври, історії існування іконописної малярні, вивчення процесу навчання в ній та проблем виховання іконописців, однак комплексного аналізу мистецької освіти в Києво-Печерській лаврі з позицій фахової підготовки художників поки що не здійснено.

У художньому житті Києва з кінця XVII до початку XIX ст. головна роль належала іконописній школі Києво-Печерської лаври, хоча відомо про одночасне існування інших іконописних майстерень: в Софійському монастирі, Києво-Могилянській Академії, в літній резиденції київського митрополита, на Подолі (іконописно-ремісничий цех) [4, с. 111].

Втім авторитет Лаври, значення її святинь в православному світі були переважаючими. Вона не лише перебирає на себе просвітницьку місію, але й стає провідним художнім центром книгодрукування, живопису й гравюри, декоративного мистецтва. Видатні мислителі, богослови, письменники-полемісти, художники, гравери дбають про «благоукрашення» та про «благолетіє служіння» в печерських храмах, водночас переймаються проблемами: по-перше, як донести до найширших верств розуміння основних догматів православ'я; по-друге, як захистити його від утисків з боку католицизму [9, с. 150]. У вирішенні цих завдань роль сакрального мистецтва (іконостасів, як домінуючого елементу церковного інтер'єру, та монументального живопису) важко переоцінити.

Цілком логічно, що іконописна майстерня Печерського монастиря стає не тільки школою виховання художників-іконописців і граверів, а й законодавицею смаків, прикладом для наслідування, визначає розвиток іконописної справи як в самому Києві, так і в інших художніх центрах України. В ній формувалися загальні риси тогочасного живописного стилю, зароджувалися нові тенденції, що поширювалися не тільки на Лівобережній Україні, а навіть у південнослов'янських православних державах (Болгарії, Сербії, Угорщині) [4, с. 111–113].

За літописними свідченнями Києво-Печерська майстерня була відома з кінця XI ст. й відтоді стала провідним центром іконопису Київської Русі. Фахова художня школа зафіксована тут юридично 1763 р. Цього року засновано в об'єднану малярню – «училище для навчання іконописному мистецтву» – і скасовано «келейные малярские обучения», що традиційно проводили окремі ченці-іконописці для своїх послухників [3, с. 291]. Втім факти переконають в тому, що система виховання митців, які долучалися до створення іконостасів, настінних розписів, до друкарської справи, в Лаврі склалася вже на початок XVII ст. Адже залишились захоплені відгуки П. Алепського про втрачені на сьогодні пам'ятки мистецтва східних земель України, збереглися поодинокі твори монументального мистецтва (церква Спаса на Берестові), рідкісні ікони XVII ст., а також значна кількість гравюр та ілюстрованих стародруків. Вони свідчать, що іконописна майстерня Києво-Печерської лаври мала давні традиції та високий фаховий рівень, а окремі лаврські майстри і до 1763 р. «розглядалися як єдине ціле, як «малярня» і мали свого начальника» [2, с. 5], і загалом виглядали як представники єдиної київської школи іконопису.

У монастирській бібліотеці знаходилося ціле зібрання альбомів-зшитків, взятих в оправу наприкінці XVIII ст., – так званих кужбушків, кунштов малярських або кунстбухів (назва походить від німецького слова «Kunstbuch» і означає «книга з мистецтва»), в яких довільно поєднано гравюри, рисунки майстрів й учнівські копії. Зміст цієї навчальної літератури дозволяє зрозуміти характер художньої освіти Лаврської малярні, відтворити систему навчання, гіпотетично реконструювати методику виховання художників.

Передусім постає питання організаційних форм існування лаврських художників – яким чином вони були об'єднані чи роз'єднані, як виховувалися учні різних профілів спеціалізації: в різних майстернях, або проходили навчання спочатку в одній школі, а згодом отримували вузьку кваліфікацію в майстерні?

Розмаїття збережених в альбомах ескізів, виконаних лаврськими майстрами, які часто супроводжувалися написами-коментарями, схиляє до останнього і дозволяє зробити припущення про існування в Києво-Печерській лаврі XVIII ст. початкової рисувальної школи, після якої учні набували вузької спеціалізації.

На сьогодні колекція складається з 46 саморобних книг. В них оригінальні рисунки Лаврських майстрів (підписані і безіменні) межують з учнівськими копіями різної складності і художнього рівня; західноєвропейські гравюри Лицевих Біблій, тобто Біблій для неписьменних з ілюстраціями до книг Старого та Нового Завіту (Біблія Піскатора Амстердамського видання 1674 р.; німецька кишенькова Біблія; Аугсбурзьке видання 1596 р. Г. Вейгеля), чергуються з аркушами київських граверів, сторінками друкованих книг та фрагментами гравюр; складні багатофігурні композиції розміщено поруч з портретами, а сюжети Священного Писання передують персонажам класичної міфології та композиціям світського характеру.

Переважають різноманітні навчальні посібники, відомі як «школи», «абецадла» – свого роду керівництва, в яких подано зразки для малювання за певною системою, композиції, створення орнаментів. Серед них бачимо вітчизняне «Абецадло Кієвопечерські Лавры...» із зображеннями окремих частин тіла, оголені та одягнені постаті в різних позах і ракурсах, анімалістичні й флористичні рисунки як реальних, так і фантастичних звірів, птахів, рослин, замальовки ландшафтів. Домінують чисельні західноєвропейські гравіровані книжки, навчально-рисувальні атласи з малюнками-схемами різних частин людського тіла та послідовністю їхнього малювання, з біблійними та міфологічними персонажами. Привертають увагу фрагменти праць відомих художників, зокрема, посібник з рисунка П. Рубенса, в якому фламандський живописець намагався знайти ідеальний закон побудови пропорцій дитини і дорослого за допомогою математичних розрахунків і різних геометричних фігур, а також таблиці з видання братів Карраччі, розроблені ними для студентів Болонської академії.

Здійснимо історичний екскурс і згадаємо, що з кінця XVI ст. у Західній Європі починають формуватися нові педагогічні принципи, відбуваються зміни в методиці викладання малювання, пов'язані з переосмисленням багаторічного педагогічного досвіду, напрацьованого в майстернях окремих художників. XVII ст. увійшло в історію як період становлення малювання в якості окремої дисципліни і розвитку нової академічної системи викладання.

Прикладом може бути славетна Болонська академія мистецтв, заснована братами Людовіко, Агостіно та Аннібале Карраччі між 1585 та 1588 рр. Система освіти в ній була чіткою і логічною. Спочатку учні знайомились з найпростішими прийомами малювання, замальовували зразки, згодом вчилися на гіпсах і завершували роботами з натури (з вивченням пластичної анатомії людини). Методика викладання була такою ж послідовною, з поступовим ускладненням завдань: від контурного рисунка до рисування з розтушовуванням і до світлотіньової обробки форми; від завдань з перемальовування окремих частин людського обличчя, тіла, торса до зображення одягненої та оголеної постаті. Системність простежувалась і у вивченні пропорцій та перспективи. Шляхом «частих вправ і єдино через наслідування» молоді художники розвивали окомір і ставили тверду руку [6].

Увесь цей комплекс послідовних уроків було викладено в розробленому Карраччі посібнику під назвою «Scuola Perfetta», аркуші з якого й зберігаються в архівній книжковій колекції Києво-Печерської лаври. Це дає підстави вважати, що ефективна академічна система навчання та виховання учнів знайшла схвалення серед очільників лаврської іконописної школи і була використана у їхній педагогічній практиці. Використана частково, адже цілком логічно, що провідний метод Болонської академії – рисування з натури – в Лаврі був гранично обмежений, адже майстерня не була державним освітнім закладом з підготовки світських художників.

Практика і традиція – два основних чинники, що склали суть методики виховання учнівської молоді в малярні Києво-Печерської лаври. Головним завданням було засвоєння суто практичних знань і досвіду, цьому підпорядковано всю педагогічну систему (навчання художньої грамоти, опанування техніки виконання графічних та живописних сакральних творів). З іншого боку, Лавра, як національний культурно-освітній осередок і духовний центр, забезпечувала збереження візантійсько-руської образотворчої традиції, її продовження і розвиток в мистецтві бароко. Зміни естетичних уподобань упродовж XVII ст., що відбувалися внаслідок західноєвропейських впливів, позначилися на специфіці підготовки в іконописній майстерні. Переконливе тому свідчення – альбоми кунштів.

На думку М. Істоміна, суттєвим недоліком художньої освіти іконописної майстерні Києво-Печерської лаври, була відсутність в навчальному процесі вивчення натури [3, с. 303]. Однак це не означало, що художники зовсім не звертались до неї. Уважне зіставлення учнівських рисунків-копій дозволяє побачити, що в деяких випадках автори надавали обличчям біблійних персонажів яскраво виражених етнічних рис. Появу характерних місцевих національних типів можна пояснити тим, що в основу образу святого було покладено певну модель, портретні риси якої цілком могли проявитися в зображенні [12, с. 11]. Це твердження не виключає припущення про намагання у такий спосіб досягнути самостійності у творчості [3, с. 303].

Окремі альбоми містять орнаменти. Серед їхнього розмаїття привертають увагу чисельні варіанти таких модних у XVIII ст. композицій і мотивів, як рокайл або античний мотив акантового листя. Вигнуті, незвичні, природні елементи, стилізовані рослини та мушлі створюють складні нескінченні варіації візерунків, що ритмічно рухаються поверхнею паперу, зберігаючи свою логіку та цілісність. Вони щедро декорували одяг святих, тканини завів і тло в іконопису, прикрашали графічні аркуші, церковне начиння (предмети побуту). В бароковому мистецтві Києва XVIII ст. оволодіння орнаментом мало велике значення. Складність форм та пишна декоративність створювали піднесену мажорну ауру, що так притаманна творам доби бароко.

Наведені факти свідчать про те, що в Лаврській майстерні відбувалася спеціалізація в навчанні. Декоративно-прикладне мистецтво – одна з них на додаток до підготовки живописців і граверів.

Вважають, що навчання в іконописній школі (малярні) мало чим відрізнялося від ремісничих майстерень: учень приходив до маляра-наставника на повне утримання (включно з одягом, про що свідчить запис на одному з аркушів рукою Алімпія). Перемальовування стало основним методом художнього виховання. На початковому етапі учні опановували найпростіші лінії, геометричні фігури, нескладні орнаменти, потім старанно відтворювали частини людського тіла за західними посібниками, далі переходили до змальовування окремих персонажів і подій Святого Письма, жанрових сцен, портретів тощо [3, с. 295]. До утворення на базі малярні училища навчання відбувалось приватно, в келіях монахів-іконописців, а відтак знання, уміння та навички учнів значною мірою залежали від творчих уподобань та здібностей майстра. Припускають, що для системи навчання в малярні характерно поєднання теоретичних і практичних завдань. Учні допомагали наставникові в його праці: розтирали фарби, готували поверхню під розпис, опановували таємниці техніки й технології, вивчали послідовність робіт. Лише через кілька років вони могли працювати разом з майстром, долучатися до виконання нескладних завдань [11, с. 80].

Аналіз фонду навчальної літератури засвідчує, що провідним методом навчання образотворчого мистецтва було копіювання широкого діапазону. Відтворювали західні взірці та твори українських граверів (Г. Левицького, А.Козачківського, О. та Л. Тарасевичів) і таким чином тренували око і руку майбутнього художника. Головним завданням, що ставилося перед учнями, було максимально точно повторення оригіналу без застосування засобів, які б полегшили вправу. На жодному з учнівських рисунків немає дрібного розлінювання на клітини, що, безперечно, максимально спростило б процес перенесення зображення. На роботах помітні лише легкі сліди вертикалі та однієї або двох горизонтальних ліній, що ділять аркуш на чотири або шість частин і допомагають змальовувати контур на око. В цьому полягав педагогічний прийом, що його застосовували в майстерні [1, с. 14]. Він розвивав відчуття пропорції, тренував вправність руки і точність ока.

Відповідно до здійсненої П. Жолтовським класифікації, кужбушки мають широкий тематичний спектр, придатний для штудіювання учнями різної спеціалізації. Це алегоричні та символічні композиції, анатомічні вправи, анімалістичні зображення, біблійні сюжети, військові сюжети, зображення козака-бандуриста, міфологічні сюжети, орнамент, пейзаж та ведута, побутові сюжети, портрет, проекти іконостасних і монументальних розписів, проекти виробів з металу та дерева, іконографічні зразки, іконописні ескізи, шаржі [1, с. 279–281]. Чисельно переважають біблійні та агіографічні зображення, іконографічний діапазон яких налічує близько 200 сюжетів. Вивчення цього матеріалу дає ро-

зуміння розвитку іконописання в Україні в його національному варіанті.

Крім друкованих зразків – гравюр німецьких, французьких, англійських, голландських та українських – альбоми містять їхні копії олівцем. За технікою переважна більшість перемальовувань виконано тушшю, пером або пензлем (тушований малюнок або рисунок пером). Серед альбомних аркушів зустрічаються рисунки, що за технікою виконання наслідують гравюру. Побудова форми за допомогою штриха різної товщини і насиченості – метод, який могли використовувати в навчанні граверської справи. Треба зазначити, що досить часто графічна манера оригіналів виглядає в копіях живописно завдяки тональному розмиванню тушшю або використанню кольорів акварелі, що додавало їм декоративності, світлотіньових ефектів, загального мажорного звучання. Для нас важливим є той факт, що учнівські роботи виконано творчо: західноєвропейські зразки, переосмислені й перекладені власною образотворчою мовою, відповідали атмосфері художньої культури Лаври, а не були лише механічним штудіюванням.

Знайомство з колекцією учнівських рисунків також дозволяє з'ясувати послідовність навчання: 1) перемальовування; 2) самостійне відтворення сюжету; 3) підготовчі ескізи до ікон [3, с. 293].

Колекція кужбушків містить матеріал, що дозволяє відтворити систему навчального процесу, виявити послідовність становлення майстерності учнів, гіпотетично відновити методику навчального процесу, прояснити художню систему і методи праці самих майстрів. Першою стадією навчання було перемальовування з альбомів, гравюр, воєнних сцен, жанрових композицій, портретів, пейзажів, орнаментів, знайомство з іконографією, поступове оволодіння рисунком і живописом. Друга стадія присвячена безпосередньо іконописанню – навчанню, що передбачало не тільки точне відтворення взірців, але й виконання проєктів станкового та монументального іконопису, декоративно-прикладного мистецтва [1, с. 6–7]. Цілком логічним видається припущення: якщо перша стадія була широкопрофільною і слугувала початковою школою для отримання загальних навичок малювання, засвоєння азів побудови людської постаті, композиції, перспективи, зважаючи на широкий спектр пропонованих завдань, то друга стадія, зберігаючи певний універсальний підхід до виховання учнів, передбачала спеціалізацію (фахову спрямованість до живопису, гравюри, декорування). Відбувалась орієнтація на самостійну творчість, позначену художньою зрілістю та досконалістю, а відтак і на практичну участь в колективних лаврських роботах. Іконописні прориси та ескізи із зазначенням кольорів це підтверджують.

Висновки. Таким чином, підготовка в Києво-Лаврській іконописній майстерні вирізнялась ґрунтовністю знань і широтою творчих завдань, підпорядкованих головній меті – вихованню практичних навичок та умінь у майбутніх професійних майстрів (іконописців, граверів, декораторів). Процес навчання в цій одній з найстаріших шкіл Східної Європи будувався на глибоко вкоріне-

ній візантійсько-руській традиції іконописного стилю у поєднанні з елементами західноєвропейської академічної системи. В результаті такого синтезу традиційний живопис органічно засвоював нові теми й образи, стилістичні та іконографічні впливи мистецтва Західної Європи, пристосовуючи їх до потреб доби бароко та до смаків замовників того часу.

Перспективи дослідження. Знання історії мистецької освіти дозволяє глибше проаналізувати особливості минулого, відібрати те найцінніше, що дозволить їй надалі розвиватися в майбутньому. Проблема навчання в майстерні монументального живопису і храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури – це тема окремого дослідження, адже в ній відбулося, за висловом фундатора майстерні професора М. Стороженка, «поєднання двох відособлених начал: академічно-реалістичного сприйняття дійсності та ірраціонального світобачення в релігійному мистецтві» [8, с. 5]. Практика викладання в майстерні полягає у поєднанні мистецького досвіду минулого, зорієнтованого на канонічну спадщину та досконалу техніку виконання, з сучасними технологіями і сучасними методичними настановами.

1. *Жолтовський П.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні / П.М.Жолтовський. – К.: Наук. думка, 1982. – 288 с.

2. *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. / Жолтовський П.М. – К.: Наук. думка, 1983. – 178 с.: іл.

3. *Истомин М.* Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Истомин М. // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – №10. – С. 291–305.

4. *Рыжова О.* Иконопись Киева XVIII века: мастерские и сохранившиеся произведения / О.О. Рыжова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Вопросы истории и теории христианского искусства. – М., 2013. – Вып. 5. – С. 110–135.

5. *Рижова О.* Іконопис Києво-Печерської лаври кінця XVII – початку XIX століття: особливості формування та розвитку стилю й іконографії [Електронний ресурс] / О. О. Рижова // Культура і сучасність. – 2014. – № 1. – С. 141–150. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Kis_2014_1_27.pdf.

6. *Ростовцев Н.* История методов обучения рисованию [Электронный ресурс] / Ростовцев Н.Н. – М.: Просвещение, 1981. – Режим доступа: http://hudozhnikam.ru/zarubezhnaya_shkola/24.html.

7. *Степовик Д.* Історія Києво-Печерської лаври / Д. Степовик. – Київ: Видавничий відділ УПЦКП, 2001. – 559 с.

8. *Стороженко М.* Від школи до храму / М. Стороженко // Від школи до храму, або Літопис майстерні монументального живопису та храмової культури під керівництвом професора М. Стороженка. – К.: Дніпро, 2010. – 160 с.

9. *Таранушенко С.* Український іконостас / Стефан Таранушенко // Записки шанувальників товариства імені Тараса Шевченка. – К., 1994. – Вип. 227. – С. 141–164.

10. *Ткаченко О.* Києво-Печерська лавра – осередок розвитку мистецької освіти (дру-

га половина XVI – початок XIX ст.) [Електронний ресурс] / О. Ткаченко // Гуманітарний вісник. – 2013. – Вип. 28(2). – С. 332–337. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/gvpdpu_2013_28_2_64.pdf №28.

11. *Уманцев Ф.* Троїцька надбрамна церква / Ф. Уманцев. – К. : Мистецтво, 1970. – 216 с.

12. *Шевчук В.* З методики виховання художників у малярні Києво-Печерської лаври першої половини 18 ст. [Рукопис] : диплом. робота / Шевчук В.Р.; НАОМА – Київ, 1998. – 70 с.

**Воспитание художника храмового искусства
(на примере методики преподавания в иконописной
мастерской Киево-Печерской лавры)**

Иван Пилипенко

Аннотация. В статье рассмотрены особенности системы воспитания в иконописной мастерской Киево-Печерской лавры. Значительное внимание уделено так называемым кужбушкам как методологическому материалу в системе лаврского обучения. Обосновано идею о важности изучения методологического опыта прошлого и применении его в современном процессе обучения и воспитания художников сакрального искусства.

Ключевые слова: иконописная мастерская Киево-Печерской лавры, кужбушки, методика преподавания.

**Education of church art artist on the example of the Kyiv Pechersk
Lavra icon workshop teaching methods**

Ivan Pylypenko

Annotation. This article considered the questions of education system in icon workshop of the Kyiv Pechersk Lavra, also the author of this article analyzed views of other researchers about history of existence and education system of this icon workshop (N. Istomin P. Zsholtovskiy, O. Ryzhova, N. Rostovtsev, D. Stepovyk, O. Tkachenko, P. Umantsev).

Significant attention was paid to the “kuzshbushkas” (from germ. “Kunstabuch” – painter’s manual) which was a methodological material of icon workshop. Content of this educational literature allows us to understand the character of art education, its organization forms and make a hypothetical reconstruction of education system in the icon workshop of the Kyiv Pechersk Lavra. Analysis of education materials of painters, engravers and masters of decorative arts is the main content of this research. Also this article describes the main components of education process, which combined practice (learning of purely practical skills) and theory (preservation of the Byzantine-Ruthenian tradition of fine arts and

its development in the art of Baroque). Copying of images was reviewed as a main and leading method of training. Author reconstructed the scheme of education process: first phase – redrawing of samples, mastering the basics of human figure, perspective, composition, learning of drawing and painting, introduction to iconography, second phase – icon painting, professional training, and independent reproduction of scenes.

Actuality of research consist in the fact, that learning education methods of past should be uploaded in process of learning and nurturing modern sacred artists. Substantiated the idea that the renewal of church culture is impossible without knowledge of history and combination of practice skills and abilities with the saving of the canonical heritage of the Kyiv Pechersk Lavra (Byzantine-Ruthenian and Baroque icon painting tradition).

Key words: icon workshop of the Kyiv Pechersk Lavra, "kuzshbushkas", education method, education process, painting tradition.

УДК 736.3: [378:7(477–25)]

Петро Нестеренко

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач проблемної науково-дослідної лабораторії НАОМА*

Книжковий штемпель як джерело вивчення реорганізацій Української академії мистецтва (НАОМА)

Анотація. У статті йдеться про трансформацію назв навчального закладу; зміни, які відбувалися у штемпельних печатках бібліотеки НАОМА, що дає змогу прослідкувати процес поповнення бібліотечних фондів вишу на різних етапах його існування упродовж століття.

Ключові слова: штемпельна печатка, академія, інститут, бібліотека, книжковий фонд, архів, перебудова вищої освіти.

Гортаючи видання різних років у багатій книжковій скарбниці Національної академії мистецтв і архітектури, звертаємо увагу на різноманітні штемпелі, які засвідчують трансформації назви навчального закладу. Вони є своєрідними віхами на шляху численних реорганізацій та перебудов від часів Української академії мистецтва до сучасної НАОМА.

Заснування у грудні 1917 року Української академії мистецтва стало передумовою довгоочікуваної організації художньої освіти в Україні. Ініціаторами її створення були видатні діячі культури, науки і мистецтва – академік М. Грушевський, вчені Д. Антонович та Г. Павлуцький, художники В. та Ф. Кричевські, М. Бойчук, М. Мурашко, Г. Нарбут, М. Бурачек, М. Жук, А. Маневич. Великого значення надавалося створенню при Академії бібліотеки й галереї. Про це сповіщає надрукований у Віснику Генерального Секретаріату Української народної Республіки «Закон і Статут Української Академії Мистецтва»:

«Центральна Рада дня 5-го грудня 1917 року ухвалила Закон про Українську Академію мистецтва.

1. В Києві засновується Українська Академія Мистецтва, на підставі Статуту, до цього приложеного.

2. Академія Мистецтва і належні до неї бібліотека і галерея мають право одержувати з-за кордону без мита книжки в оправах і без них, а також всякі видання, картини, вертежі, рисунки, плани та карти і всі потрібні для справи матеріали.

Друкарні на території Української Республіки зобов'язані постачати до бібліотеки Академії по одному примірнику друкованих ними творів і періо-

дичних видань по питаннях, що входять в обсяг малювання, різьбярства, будівництва і промислового мистецтва» [1].

Планувалися видатки на книгозбірню Академії в сумі 2000 гривень.

Найдавніший штемпель бібліотеки часів Української академії мистецтва має художнє вирішення. Він круглої форми, в його основі закомпоноване у восьмигранник профільне зображення богині, яка символізує мистецтво. На голові у неї шолом, прикрашений декором, з-під якого вибивається волосся. Погруддя прикрашає зображений півколом давньогрецький орнамент, під яким латиною прописано «ARS» (мистецтво). Обрамлює композицію лоза з гронами винограду, а завершує напис (по колу і великими літерами) «УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА». Цей штемпель зустрічається на книжках у відбитках фіолетового та червоного кольорів. Стилістичні особливості художнього штемпеля дають підстави вважати, що рисунок до нього виконаний



Іл. 1. Г. Н а р б у т.
Штемпельна печатка
«Українська академія
мистецтва». 1918



Іл. 2. Г. Н а р б у т.
Державна печатка «Українська
державна». 1918

Георгієм Нарбутом (іл. 1). Як відомо, з лютого 1918 року, перебравши на себе зобов'язання ректора УАМ, він активно опікувався нею. Близькою за стилем до печатки Української академії мистецтва є його державна печатка часів Гетьманщини, де також у восьмиграннику зображено козака з мушкетом (іл. 2), а також Велика печатка Української державної академії мистецтв [2].



Іл. 3. Г. Нарбут. Велика
печатка «УКРАЇНСЬКА
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВ». 1918

На останній так само зображено богиню в шоломі, який увінчує пишний плюмаж, довкола неї вінок, прикрашений атрибутами мистецтва. Крім того, перед богинею зображено тризуб такої ж форми, як і на попередній печатці. В усіх трьох випадках по колу йде подібний за шрифтовим вирішенням текст з характерною для Г. Нарбута літерою «N» у слові «УКРАЇНСЬКА» (іл. 3).

Прихильність до восьмикутної рамки демонструє Г. Нарбут і під час зображення профілю українки на державному кредитовому білеті Української народної республіки «п'ятьсот гривень» [3].



Лл. 4. Проект печатки Ради мистецтва Української академії мистецтва. Туш. НХМУ. 1917–1920

Георгій Нарбут виконав також проект печатки Ради мистецтва Української академії мистецтва [4], яка нині знаходиться в фондах Національного художнього музею України (іл. 4). На відміну від попередніх печаток, художник за основу сюжету взяв шрифтовий напис латиною «STVDIO ARTIS. VKRAINAE», розмітивши його за зразком гербів, надрукованих у «Малоросійському гербовнику», виданому в Санкт-Петербурзі 1914 року, у вертикальному овалі, обрамленому картушем [5].

Остаточно розвіяв сумніви в авторстві печатки Г.Нарбута білет Української державної Академії Мистецтв за № 118, виданий студенту майстерні професора Г. Нарбута Роберту Лісовському 17 лютого 1920 року за підписом самого ректора з печаткою чорного кольору такою ж як і на книгах бібліотеки [6].

1918 року з ініціативи відомих українських архітекторів О. Вербицького, М.Даміловського, П. Альошина та М. Дяченка було засновано Український архітектурний інститут [7]. Особливо інтенсивно реформаторські процеси відбувалися упродовж двох пореволюційних десятиріч, коли час від часу змінювалися мистецьке спрямування закладу та його назва. Так, 1922 року після тривалих суперечок стосовно підготовки художніх кадрів, спрощених вирішувати проблеми «естетизації» навколишнього середовища, академію



Лл. 5. Білет Української державної Академії Мистецтв № 118, виданий 17 лютого 1920 р. студенту майстерні професора Г. Нарбута Р. Лісовському



а



б

Лл. 6. Штемпельні печатки: а – Київського художнього інституту; б – Київського архітектурного інституту. 1918

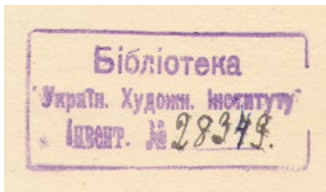
реорганізували в Інститут пластичних мистецтв, який після злиття (1924 р.) з Київським архітектурним інститутом отримав нову назву – Київський художній інститут [8]. 1925 року вони отримують нове приміщення в будинку колишньої Духовної семінарії на Вознесенському узвозі. З'явилася нова штемпельна печатка (овальної форми) з написом «БІБЛІОТЕКА. Київський Художній Інститут» (іл. 6, а); книжкові фонди архітектурного інституту, які мали круглі шрифтові штемпелі з написом по колу «АРХІТЕКТУРНА БІБЛІОТЕКА», а по центру в колі курсивом зазначено: «КАІ» (Київський архітектурний інститут), поповнили бібліотеку нового закладу (іл. 6, б).

Початок нового етапу в розвитку Київського художнього інституту пов'язаний з ректорством І. Врони. 1926 року на сторінках харківського журналу «Глобус» у статті «Київський художній інститут» ректор повідомляв: «...бібліотека нараховує 5000 томів на суму 25 тис. карб., музей нараховує понад 600 експонатів цінністю коло 16 тис. карб. До музею і бібліотеки попала більшість речей і книжок колишнього кабінету історії мистецтв б. Університету» [9].

Штемпельних печаток з написом «Інститут пластичних мистецтв» немає, проте на низці видань, зокрема одному з 12 томів «Живописної Росії» 1895 року є цікавий круглий штемпель з написом «Бібліотека ШКОЛИ ПЛЯСТИЧ. МИСТЕЦТВ», а поруч штемпельний відбиток «ВЛАДИМИРЬ НИКОЛАЕВИЧЬ НИКОЛАЕВЪ» та «Киевское худож. училище». Останній штемпель «Бібліотека Україн. Художн. Інституту. Инвент. № 14532» свідчить про кінцевий притулок видання, яке багато подорожувало, починаючи від приватного зібрання відомого київського академіка архітектури [10]. Зазначений вище інвентарний номер датує надходження «Живописної Росії» до бібліотеки інституту 1936 роком. Про це свідчить інвентарна книга, яка фіксувала видання, що поступали до бібліотеки нинішньої НАОМА.

Також доцільно згадати, що Бібліотечна Рада і Бібліотека згадуються у «Списку організацій КХІ, що безпосередньо зв'язані з Правлінням», опублікованому в першому номері «Мистецько-технічного ВИШУ» (1928) [11].

Наприкінці 1920-х – початку 1930-х років Київський художній інститут зазнав чергових катаклізмів. Виникнення різних мистецьких течій, об'єднань, угруповань, міжусобна боротьба за гегемонію у мистецтві, посилення ідеологічного пресингу звели нанівець усі його досягнення. У протистоянні між педагогами, які сповідували реалістичне мистецтво і прибічниками агітаційно-масового мистецтва перемогли останні. Відбулося зміщення з посади ректора І. Врони, а на його місце призначено С. Томаха, який спрямував навчальний процес у своєрідне виробниче русло. Станкові форми були оголошені застарілим буржуазним пережитком і, відповідно до пролеткультівської ідеології, навчальний заклад було перейменовано в Київський ін-



Іл. 7. Штемпельна печатка «Бібліотека Україн. Художн. Інституту. Инвент. № 28349»

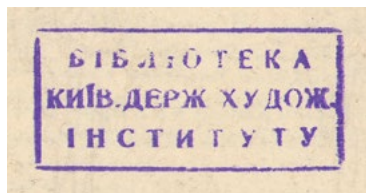
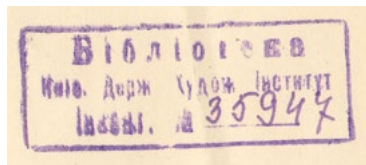
ститут пролетарської мистецької культури та перепрофільовано спеціалізацію факультетів.

23 квітня 1932 року Центральний Комітет ВКП (б) прийняв постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій», якою було ліквідовано всі творчі угруповання, а єдиним творчим методом проголошено соціалістичний реалізм. Як наслідок у 1934–1935 рр. відбулася чергова реорганізація. На підставі рішень партійних органів закриваються такі відомі мистецькі школи як Одеський та Харківський художні інститути. Київський інститут тепер практично стає в Україні єдиним вищим мистецьким закладом й отримує нову назву – Український художній інститут (вона зберігалася до 1939 року) [12]. Бібліотека інституту замовляє нову штемпельну печатку «Бібліотека Україн. Художн. Інституту. Інвент. № » (іл. 7). Зокрема, нею позначено 85 дореволюційних енциклопедичних словників Ф. А. Брокгауза та І. А. Ефрона, які на сьогодні є цінним надбанням [13].

У 1935–1969 рр. бібліотекою завідувала А. Трюта. Саме завдяки їй на професійному рівні було закладено фундамент майбутньої бібліотеки з унікальним фондом видань з образотворчого мистецтва, започатковано інвентаризацію книжкового фонду (перший запис в інвентарній книзі датується 1 січня 1935 року).

Під час Другої світової війни Київський і Харківський художні інститути були об'єднані й отримали статус Українського відділення Московського художнього інституту. У складі останнього Українське відділення впродовж 1941–1943 рр. перебувало в евакуації у м. Самарканд (Узбекистан). А 1943 року, разом із Всеросійською академією мистецтв, переїхало із Самарканда до підмосковного Загорська, звідки, у квітні 1944, повернулося до України [14].

Для з'ясування назви нашого навчального закладу в повоєнні роки, авторові дослідження вдалося віднайти в архіві НАОМА накази, датовані кінцем 1943 й наступними роками, часто писані від руки або надруковані за відсутності паперу на зворотному боці німецьких бланків голубого кольору з назвою дво-



Іл. 8. Штемпельні печатки бібліотеки Київського державного художнього інституту

ма мовами «Зобов'язання». Цікаво, що М. А. Шаронов, перебуваючи на посаді ректора, підписував накази під грифом «Київський художній інститут» і лише епізодично в 1944 році, та далі з 1945-го вже значиться: «Київський державний художній інститут».

Фонд бібліотеки в роки війни залишився на місці і був збережений завдяки зусиллям викладача інституту, архітектора П. Костирика. Після звільнення Києва від фашистських загарбників бібліотека відновила свою роботу. На початок 1945 року у її фондах вже нараховувалося 25000 примірників книг. Понад 30 років віддали бібліотечній справі В. Тучапська, В. Форостовець, М. Нікітенко. Упродовж 1970–1976 рр. бібліотекою завідувала О. Сокальська. В цей час від основного фонду був відокремлений фонд художньої літератури. Також у 1970-ті роки почав формуватися довідково-бібліографічний апарат бібліотеки.

Багато структурних змін відбулося в бібліотеці за останні 30 років, відтоді, як її очолила О. Соколова. Було створено абонемент наукової та навчальної літератури, а також нові відділи: комплектування й наукової обробки літератури, інформаційно-бібліографічний, науково-технічної інформації, відділ обслуговування та книгозберігання; розширилася мережа кафедральних бібліотек. Наприкінці 1980-х років завершилось упорядкування довідково-бібліографічного апарату бібліотеки та індексування книжкового фонду й каталогів згідно з Бібліотечно-бібліографічною класифікацією.

У 1982 році, за наказом Міністерства культури УРСР, бібліотека КДХІ стає Республіканським методичним центром для бібліотек училищ художніх, театральних, хореографічного, циркового та декоративно-ужиткового мистецтва. У зв'язку з цим змінився її статус: з IV категорії бібліотеку переведено на III. Водночас зростає обсяг бібліотечних робіт: створюється картотека науково-методичних праць викладачів інституту; співробітники бібліотеки працюють в архівах та наукових бібліотеках Києва, збираючи документи та матеріали з історії інституту. Розпочато також роботу з ретроспективного розкриття книжкового фонду шляхом щомісячних тематичних переглядів літератури на допомогу викладачам-науковцям



Іл. 9. Канцелярська печатка Київського державного художнього інституту



Іл. 10. Штемпельна печатка бібліотеки Української академії мистецтва

та оприлюднення списків нових надходжень.

З 1939 по 1992 роки бібліотека Київського державного художнього інституту користувалася чотирма різними шрифтовими штемпелями. Вони відрізнялися переважно скороченим та повним написанням слів, зазначенням інвентарного номера книги, або без нього (іл. 8, а, б, в, г).

Окрім традиційних штемпельних печаток, бібліотечні працівники з кінця 1973 й до початку 1974 року користувалися звичайною канцелярською круглою печаткою із зазначенням приналежності вишу до Міністерства культури України. Це було викликано труднощами з виготовленням навіть звичайної печатки за радянської доби (іл. 9).

Здобуття Україною незалежності зумовило активний процес відродження національних культурних традицій та перебудови вищої освіти. У грудні 1992 року з нагоди 75-річчя навчального закладу йому було повернуто первісну назву – Українська академія мистецтва [15]. З цього приводу було виконано нову штемпельну печатку (іл. 10).

А вже 1998 року, відповідно до ухвали Кабінету Міністрів України, її перейменовано в Академію образотворчого мистецтва і архітектури [16] (іл. 11, а), а з вересня 2000 року – Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури [17] (іл. 11, б). Кожне з перейменувань супроводжувалося зміною штемпельних печаток. Всі вони однотипні: слово «БІБЛІОТЕКА» набрано великими літерами, подальший текст, крім заголовної букви, маленькими.

У роки незалежності бібліотечне життя активізувалося. Зокрема, наприкінці 2014 року список надходжень до бібліотеки НАОМА, згідно з інвентарною книгою, складає 223600 одиниць, проте їхня остаточна кількість (після всляких списань тощо) становить 167 тисяч примірників.

Фонд бібліотеки унікальний: тут є чимало рідкісних видань з архітектури, живопису, графіки та інших видів образотворчого мистецтва, 190 папок з фото таблиць колекції В. Щавинського (картини голландських та фламандських майстрів), архітектурні увражі 1860-х років видання, таблиці Брукмана, альбоми картинних галерей світу (Третьяковської, Дрезденської, Уфіцці, Пітті, музей Прадо та ін.). У фонді зберігається періодика XIX – початку XX ст. («Аполлон», «Золотое руно», «Старые годы» та ін.). Фонд рідкісних книг нараховує



а



б

Іл. 11. Штемпельні печатки бібліотек:
а – Академії образотворчого мистецтва і архітектури; б – Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

близько 7000 одиниць. Зібрання бібліотеки академії регулярно поповнюється, щоправда в останні роки лише щедрими пожертвуваннями як сучасних викладачів, так і колишніх випускників шанованого вишу.

1. *Вісник* Генерального Секретаріату Української народної Республіки. – К., 1917. – № 6. – 21 грудня.
2. *Минуле* України: відновлені сторінки. Наукове видання. – К.: Наукова думка, 1991. – ілюстрація на чорно-білій вкладці.
3. *Білецький П. О.* «Георгіївський статут» Г. І. Нарбута / Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових праць. Вип. 1. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 175–176.
4. *Георгій Нарбут.* Бібліографічний покажчик / Укладач С. І. Білокінь. – Вип. I. – Суми, 1988. – С. 29.
5. *Лукомский В. К., Модзалевский В. Л.* Малороссийский гербовник с рисунками Егора Нарбута. Репринтное издание. – К.: Либідь, 1993. – Табл. XLII–LXVIII.
6. *Яців Р. Роберт Лісовський (1893 – 1982): дух лінії.* – Львів: Априорі, 2015. – С. 27.
7. *Вірність* традиціям: З історії становлення художньої школи на Україні за роки Радянської влади. Київ. держ. худож. ін-т. Живопис, графіка, скульптура, архітектура. Альбом / Авт.-упоряд. П. І. Говдя. – К.: Мистецтво, 1982. – С. 5.
8. *Чебикін А.* Академія – флагман художньої освіти в Україні / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Довідково-інформаційне видання. – К., 2007. – С. 7.
9. *І. В. (рона).* Київський художній інститут // Глобус. – № 1. – 1926. – С. 15.
10. *«Живописная Россия».* – Т. XII. – Ч. 2. – СПб. М., 1895. 63.3)2) Ж. 64
11. *Мистецько-технічний ВИШ.* – Ч. 1. – К., 1928. 85. 10 р (2Ук) 32 М 95
12. *Криволапов М.* Українська академія мистецтва. Сторінки історії (До 90-річчя від дня заснування) / Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ. – Вип. 6–7. – С. 519.
13. *Найповніше* російське універсальне енциклопедичне видання, здійснене акціонерно-видавничим товариством «Ф. Брокгауз – І. Єфрон (С. – Петербург, 1890–1907, 82 осн. І 4 додатк. томи).
14. *Чебикін А.* Академія – флагман художньої освіти в Україні / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Довідково-інформаційне видання. – К., 2012. – С. 3.
15. *Про повернення* Київському державному художньому інституту його колишньої назви – Українська академія мистецтва [Електронний ресурс] : Постанова Кабміну України від 17.12.92 № 704 // Законодавство України: [офіц. веб-портал Верховної Ради України]. – Електрон. текст. дані. – [К.], 1994–2014. – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/704-92-п>. – Назва з екрана.
16. *Про перейменування* Української академії мистецтва в Академію образотворчого мистецтва і архітектури [Електронний ресурс] : Постанова Кабміну України від 17.03.98 № 316 // Мега-Нау : сайт проф. юрид. системи / ПрАТ «Інформтехнологія». – Електрон. текст. дані. – [К.], 1996–2012. – Режим доступу: <http://zakon.nau.ua/doc/?uid=1059.256.0>. – Назва з екрана.
17. *Прибега Л.* Віхи історії та сьогодення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Довідково-інформаційне видання. – К., 2012. – С. 7.

**Книжный штампель как источник
изучения реорганизаций
Украинской академии искусства (НАОМА)**

Петр Нестеренко

Аннотация. В статье идет речь о трансформации названий учебного заведения; изменениях, которые проводились в штампельных печатках библиотеки НАОМА, что дает возможность проследить процесс пополнения библиотечных фондов высшего учебного заведения на разных этапах его существования на протяжении столетия.

Ключевые слова: штампельная печатка, академия, институт, библиотека, книжный фонд, архив, перестройка высшего образования.

**Book stamp as a source for studying number of reorganizations of
National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA)**

Petro Nesterenko

Annotation. Leafing through the publication of various years in the book rich treasury of the National Academy of Arts and Architecture, pay attention to the variety of stamps that certify transformation name of the institution. They are a kind of milestones on the way to numerous reorganizations and reconstructions from the time of the Ukrainian Academy of Arts to modern NAFAA (The National Academy of Fine Arts and Architecture).

The oldest library stamp of Ukrainian Academy of Art times has an artistic designation. It has round form and is based on a combination of octagon profile image of the goddess who symbolizes the art. Vine frames the composition of grapes, and completes the inscription (in a circle and in capital letters) «UKRAINIAN ACADEMY OF ART.» The study found that the oldest stamp of the National Academy of Fine Arts is the author G. Narbut.

After renaming Academy to Kyiv Art Institute there were a lot of changes in its name, as reflected in the stamp seals, which were used in the library of Institute.

After the reorganization of 1934-1935 years, based on the decisions of the party officials, the well-known art school as Odessa and Kharkov Art Institute were closed. Kyiv Institute becomes practically the only institution in Ukraine of such kind and gets a new name - the Ukrainian Institute of Art (which was kept until 1939).

After World War II it was used the stamp of «Library of Kyiv State Art Institute.» Gaining independence of Ukraine led to an active process of revival of national cultural traditions and restructuring of higher education. In December 1992, on the occasion of the 75th anniversary of the institution the original name (Ukrainian Academy of Arts) was returned. In 1998,

according to the decision of the Cabinet of Ministers of Ukraine, it was renamed to the Academy of Fine Arts and Architecture, from September 2000 - National Academy of Fine Arts and Architecture. Each of renaming was accompanied by a change of stamp seals.

Keywords: stamp seal, academy, institute, architectural library, book fund, books, archive, transformation of higher education.

УДК 76 (477) «19»

Андрій Нікітін

*старший викладач кафедри рисунка, здобувач кафедри ТІМ НАОМА
науковий керівник: кандидат мистецтвознавства Н. Ю. Белічко*

Володимир Нікітін – художник-графік, професор НАОМА

Анотація. У статті висвітлено науково-методичну діяльність професора кафедри рисунка В. В. Нікітіна, проаналізовано його творчий доробок та внесок у розвиток українського мистецтва другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.

Ключові слова: кафедра рисунка, естамп, графічні цикли, пейзаж, акварель.

Постановка проблеми. Напередодні 100-річного ювілею Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури автор має на меті розширити й осмислити не тільки невисвітлені моменти з життя і творчості В. В. Нікітіна, а й показати їхній взаємозв'язок зі становленням та розвитком художньої академічної освіти. Недостатньо дослідженим є історичний аспект заснування та поетапний розвиток кафедри рисунка, як окремої методико-творчої одиниці в навчальній структурі академії, її значення та роль у формуванні напрямків і творчих уподобань вітчизняної академічної школи.

Одним з відомих викладачів кафедри рисунка упродовж 1978–2015 був професор В. Нікітін – вправний графік та віртуозний рисувальник.

Актуальність дослідження. Володимир Васильович Нікітін – заслужений художник України, чий творчий доробок відомий широкому загалу, а викладацька діяльність посіла чільне місце в роботі кафедри рисунка. Зважаючи на це, необхідно детальніше зупинитися на вивченні його викладацької та творчої діяльності, висвітливши їх належним чином.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Матеріали дослідження відповідають тематиці наукової роботи кафедри рисунка НАОМА та можуть бути використані при вивченні українського мистецтва другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Бібліографічні відомості про професора В. Нікітіна вміщені у довідниках [8, 10]; низці публікацій в журналах та альбомах, що знайомлять поціновувачів мистецтва з творами художника, представленими на багатьох виставках [1–6; 9]. Так, мистецтвознавець І. Возіянова у статті «П'ять поглядів на світ» характеризує програмні серії і цикли художника, акцентуючи увагу на процесі реалізації художнього задуму [3]. М. Костюченко, аналізуючи твори, представлені на Республіканській виставці творів молодих художників, говорячи про В. Нікітіна, відзначає образну

домінанту, закладену в специфіці композиційного, просторового, технічного вирішення творів [5].

Новизна наукового дослідження. Ім'я Володимира Васильовича Нікітіна як художника-графіка, живописця, професора НАОМА відоме не лише у творчих колах, але досі не було проаналізовано й узагальнено творчі й науково-методичні досягнення митця.

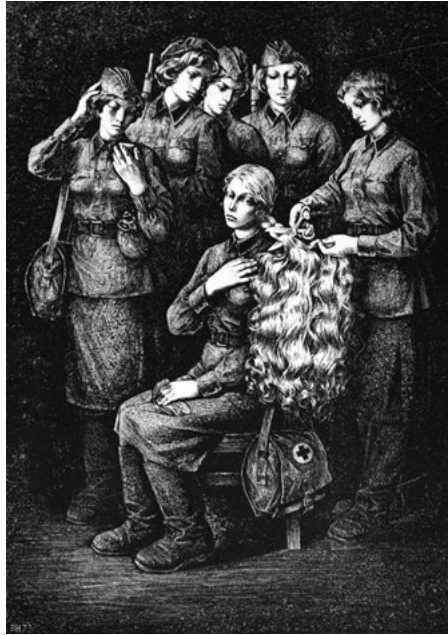
Виклад основного матеріалу. Справжньому майстрові притаманна глибока інтуїція, яка дозволяє проникати в саму суть явищ і таким чином допомагає формувати композиційно вивірене зображення на аркуші та виявляти характерну рису того чи іншого об'єкта зображення, провокуючи глядача взяти участь у грі митця, яка підвладна правилам і законам, створеним за допомогою його таланту.

Заслужений художник України В. В. Нікітін належав до покоління митців, творчість яких формувалася на початку 70-х років ХХ століття. Він залишив чималу творчу спадщину, де особливе місце належить акварельному живопису, віртуозним начеркам і замальовкам з натури.

Свій шлях у мистецтво митець розпочав у Республіканський художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка, а з 1967 р. продовжив – у Київському державному художньому інституті в майстерні станкової графіки, де навчався у професорів І. Селіванова, І. Красного, М. Попова та Л. Чичкана.

На початку творчого шляху художник звертався до воєнної тематики, в якій розкрив особливу роль жінки у Другій світовій війні. Насамперед митця цікавив психологічний бік та образ жінки: матері, воїна, медичної сестри. Характерною рисою його робіт є їхня емоційність та ліричне трактування драматичних подій.

Цій тематиці було присвячено й дипломну роботу «Жінки Великої Вітчизняної війни» (чотири естампи, виконані в техніці літографії у 1973 році). Найповніше розкрився творчий задум художника в естампі «Ой, ви, коси. 1941» (іл. 1), де він, відійшовши від побутового сюжету, знайшов



Іл. 1. Ой, ви, коси. 1941. Із серії «Жінки Великої Вітчизняної війни». Літографія. 38x48. 1973



Іл. 2. Із циклу «Рибалки Азова».
Кулькова ручка. 40,5х38,5. 1985

філософське трактування сцени обрізання коси – символу гордості та жіночої вроди.

Не зображуючи суто бойових епізодів, учасниками яких часто були жінки, художник водночас відтворив саму атмосферу воєнного часу, тактовно і з почуттям міри розкрив героїзм жінок, відходячи від шаблону.

Логічним продовженням цієї теми стала серія літографій «Медсестрам війни – присвячується», яка принесла йому звання лауреата Республіканського фестивалю мистецтва «Молоді голоси» 1979 року.

Своєрідним є сюжет на воєну тематику в аркушах «Дорогами війни», «Весна 1945», де композиційне трактування, вибір форм художнього мислення, схильність до ліричного світогляду та графічна манера автора виявляють смисловий підтекст естампів з настроєм поетичного споглядання та роздумів над драматичними моментами війни.

Ці серії, присвячені жінці-воїнові, експонувались на республіканських та всесоюзних виставках тих часів.

Новий етап розвитку і вирішення творчих завдань, які ставив перед собою художник був пов'язаний з періодом великих будівництв, розвитком індустріального комплексу країни. Кожне покоління митців проходить свій шлях, акумулюючи не тільки особистий творчий пошук образності, але й всі політичні, економічні та культурні тенденції часу.

У другій половині 80-х років були створені графічні цикли «Донбас індустріальний», серії рисунків «Азовсталь», «Новий мікрорайон», «Будівництво транспортної розв'язки», серії робіт, присвячені праці та побуту рибалок Азова (іл. 2). В цих творах відчувається індивідуальне творче переосмислення життєвих явищ, хроніка трудових буднів тих часів. У станкових композиціях автор використовує принцип узагальнення, відбору та типізації образів, гру світлотіньових відтінків, точно розставляючи акценти.

У 1978 році В. В. Нікітін розпочав викладацьку діяльність в Київському державному художньому інституті. З 1995 р. – доцент, а згодом професор кафедри рисунка. Упродовж років В. Нікітін напрацьовував досвід та вдосконалював рівень викладання першооснов образотворчого мистецтва – рисунка та живопису. Брав безпосередню участь у формуванні науково-теоретичної бази з методики викладання рисунка та впровадив методичну розробку («Академічні завдання на IV курсі» [4]) в робочу програму

навчального рисунка. Важливе місце в його викладацькій діяльності належить саме практичним замальовкам та схемам, необхідним для практичного пізнання мистецтва рисунка. Як ілюстративний матеріал подавав свої начерки, які підтверджують їхню практичну роль у професійному зростанні художника.

Багатогранний талант майстра виявився в різних жанрах живопису і графіки: тематичних роботах, пейзажі, натюрморті, портреті. Роботам художника притаманна цілісність композиційної побудови, чіткість опрацювання й виразність рисунка.

До пейзажу художник звертався упродовж всього життя. Він вдумливо та уважно спостерігав за природними явищами, особливостями ландшафту в різні пори року. Як зазначав сам художник, він був «постійним учнем школи пейзажу», де черпав своє творче натхнення. Це була також школа вивчення законів світла, рефлексів, кольорово-світлових і тональних співвідношень та осмислення основних наукових закономірностей лінійно-просторової перспективи.

Пейзажні роботи сповнені притаманною йому особливою емоційною поетикою та лірикою. Для ліричних пейзажів характерна присутність різноманітних представників тваринного світу, які є частиною буденного життя людини. Його пейзажні композиції сповнені відчуття теплої споглядання за течією природного життя.

У вісімдесяті роки створено серію пейзажних рисунків «Седнів взимку», виконаних кульковою ручкою, – що характеризується найтоншим, і особливо світлоносним штрихом та гармонійно-пропорційною композицією.

Варто звернути увагу на те, що захоплення красою та природною гармонією у його творчості пронизане думкою про неминучість змін, незворотність круговороту часу, що знайшло своє відображення у серії «Мирна земля», виконаної свинцевим олівцем.

Звертаючись до натюрморту, художник не лише відображав матеріальність тих чи інших предметів людського побуту, а й передавав ставлення людини до них.

Одним з найулюбленіших видів цього жанру для художника став натюрморт з квітами, котрі для нього були втіленням земної краси, символом гармонії. Розмаїття кольорів та форм квітів для митця – це художній образ, що несе в собі інформацію про наш багатоликий світ.

Досконало опанувавши техніку живопису, художник переходить до робіт великого формату зі складною побудовою (компонуючи різні предмети та флористичні композиції).

Кожен його твір – це вирішення складного колористичного завдання, врахування форми, кольору, освітлення, співвідношення простору й часу дня з зображуванним об'єктом.

Збереглося чимало начерків, рисунків, зроблених олівцем та кульковою ручкою; своєрідна портретна галерея, головні герої якої – колеги-художники. Характерним для цих портретів є віртуозність ліній, передача характерних

особливостей та психологічного настрою, де кожен образ індивідуальний.

Поряд з натурними портретними замальовками, виконаними в реалістичній манері, художник залишив серію дуже цікавих шаржів відомих акторів театру й кіно, де кількома лініями передані характерні риси героїв, їхня акторська особистість, характерні міміка та рухи. В цих роботах відсутня гостра карикатурність образів, а навпаки, з доброю усмішкою підкреслено гумористичність типажів.

Майстер у портретному жанрі вміло схоплює головне, істотне, дуже тонко й яскраво розкриває психологію героїв, виявляючи їхні характерні риси. Так, скажімо, у портретах «Маленька фея», «Інеса», «Портрет товариша» та інших відчувається своєрідний емоційний зв'язок між художником і особистістю.

Важливе місце у творчості митця займає акварельний живопис. Техніка акварелі приваблювала своїми художніми властивостями – прозорістю, м'якістю світлотіньових нюансів барвистого шару. В цій техніці автор експериментував у пошуках художньої виразності, застосовував різні прийоми вимивання барвистого шару, використовував фактурність зім'ятого паперу, воскову підкладку, опановував прийом «alla-prima». Акварельний живопис, даючи широкі художні можливості, приховував великі труднощі, не дозволяючи переробляти невдалі деталі. Митець створив цікаві роботи в техніці акварелі – «Зимовий сад», «Півонії», «Бузок», «Оголена», серії «Квіти України», «Венеція», «Китайські мотиви». Працюючи з великими форматами, мав можливість розкрити власне відчуття кольорового розмаїття та гармонії.

З 2000-х років почався активний процес становлення творчих та дружніх взаємовідносин зі школами образотворчого мистецтва КНР. У 2005 році В. Нікітіна було запрошено на «майстер-клас» з рисунка та живопису до Цінхуанського університету мистецтва. Це була презентація європейської школи образотворчого мистецтва. Неодноразово, разом зі своїми колегами по Академії презентував власну творчість на художніх виставках українських художників: «Мистецтво без кордонів» (м. Шанхай, 2006 р., м. Усі, 2013 р.). Поїздка визначила зовсім інші творчі завдання. Філософія Сходу диктувала своє, своєрідне бачення через призму сприйняття, яке фокусувало і давало можливість перейнятися ідеєю мистецтва не характерного для сприйняття європейця. Як нові горизонти світогляду відкрилися для сприйняття, так і нові засоби самовираження, були взяті на озброєння, для вирішення творчих завдань. Він і раніше у своїх роботах звертався до мотивів і осмислення художньо-філософських трактатів філософів і мудреців Піднебесної. У творчості цього періоду легко прочитується традиційна подача для мистецтва східної філософії, яку в свою чергу пропонували до огляду художники з Піднебесної. Митець прагне відобразити манеру виконання і трактування, властиву художникам Китаю, але, водночас, дає можливість глядачеві перемислити сприйняття, вносячи й збагачуючи їх характерним підходом і виконанням у своїй неповторній манері. Чимало робіт, виконаних за допомогою різних технік (тушшю, аквареллю, з використанням сангіни і крейди),

передають неймовірний, та водночас реальний світ Сходу очима художника. У його роботах відчувається професійна впевненість та свобода виконання.

Вартим особливої уваги є твір під назвою «Час» (іл. 3), характерним для якого є алегорична сутність задуму. Композиційний центр картини – це постать ангела, що нагадує про буденність земного життя та розкриває сутність мирського буття людини, плинність часу... На першому плані композиції розташовані предмети, які уособлюють символічні поняття життєвих пристрастей людини. Автор застосовує принципи кулісної композиції: з одного боку зображує червону завісу, яка відокремлює матеріальний світ предметів та спокус від духовного та нематеріального всесвіту. Палаюча свічка – символ життя в часовому проміжку, яке іде своєю чергою. Таким є творчий пошук та філософські роздуми художника про життя, про його швидкоплинність, про вічні людські цінності та моральні устої, про чаруючий світ мистецтва.



Іл. 3. Час. Полотно, олія. 65x90. 2001

Висновки. Володимир Васильович Нікітін – багатогранна особистість. Різноманітність технік допомагала йому підпорядкувати пошук художньої форми ідейному творчому задуму. Його рисунки та літографії привертають увагу ясною дохідливістю образів, благородною виразністю форми. Вдивляючись в навколишній світ, він оспівував красу та його гармонію. І в цьому полягало його творче кредо. У своїх композиціях митець втілював внутрішньо переосмислений світ, базований на знаннях, які сприяли відтворенню мистецьких задумів, вихованню смаків у своїх учнів та глядачів. У процесі багаторічної практики твори художника викарбовувались в оригінальні за змістом і композиційно тональним та кольоровим вирішенням роботи.

Свої творчі досягнення митець презентував на різних виставках і поповнював своїми роботами фонди кафедри рисунка, таким чином вдосконалюючи свій професійний рівень і як викладача, і як художника. Виконані на високому професійному рівні, його твори можуть слугувати наочним посібником для вивчення мистецтва рисунка та посідають чільне місце в мистецькому середовищі ХХ – поч. ХХІ ст.

Перспективи використання результатів дослідження. Дані, наведені у дослідженні, а також авторські висновки можуть бути використанні для створення монографії про В. Нікітіна, та будуть корисними для вивчення творчого доробку митців другої половини ХХ – початку ХХІ ст.; зокрема про вплив і значення їхніх творчих та методичних досягнень на розвиток художньої освіти загалом та формування світогляду і професійного рівня

студентства зокрема.

1. *Белічко Ю. В.* Безсмертний подвиг народний / Ю. В. Белічко. – К. : Мистецтво, 1975. – С. 47.
2. *Белічко Ю. В.* Мистецтво, народжене жовтнем / Ю. В. Белічко – К. : Мистецтво, 1987 – С. 513.
3. *Возіянова Ірина.* П'ять поглядів на світ / Ірина Возіянова // Образотворче мистецтво. – К. : Мистецтво, № 2, 1988. – С. 12–14.
4. *Звітують творчі групи* // Образотворче мистецтво. – К. : Мистецтво, № 5, 1981. – С. 32–33.
5. *Костюченко М.* Образно-пластичне рішення художніх задумів / М.Костюченко // Образотворче мистецтво. – К. : Мистецтво, № 5, 1979. – С. 4–6.
6. *Лемешко К.* Тридцятиріччю перемоги присвячена / К. Лемешко, В. Клеваєв // Образотворче мистецтво. – К. : Мистецтво, № 3, 1975. – С. 12–14.
7. *Нікітін В.* Академічні завдання на IV курсі / В. Нікітін // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К. : НАОМА, 1998. – С. 50–54.
8. *Професори НАОМА (1917–2012)* // Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск. – К. : НАОМА, 2012. – С. 162.
9. *Соляник Л.* Героїчні жінки у білому / Л. Соляник // Культура і життя № 50, 28 червня 1979 р. С. 3.
10. *Хто є хто* в економіці, культурі, науці Києва. Довідкове видання. – Т. 3. – К. : Київська книжкова фабрика, 2001. – С. 370.

Владимир Никитин – художник-график, профессор НАОМА

Андрей Никитин

Аннотация. В статье отображена методическая и научная работа профессора рисунка В. В. Никитина, проанализированы его творческие достижения и вклад художника в развитие украинского искусства второй половины XX – начала XXI века.

Ключевые слова: кафедра рисунка, эстамп, графические циклы, пейзаж, акварель.

Volodymyr Nikitin – artist-graphic, professor NAFAA

Andrii Nikitin

Annotation. The article reflected scientifically-methodical activity of V. Nikitin, professor of drawing department. It was also analyzed his creative contribution to development of Ukrainian creativity in the second half of the 20th and in the beginning of the 21st century.

Honored artist of Ukraine V. Nikitin belonged to the generation of artists whose creativity was formed in the beginning of 70th of the 20th century. The artist left rich cultural heritage where the special place belongs to the watercolor painting, masterly sketches and sketching from nature.

His way in creativity the artist started in the Republican Shevchenko secondary art school and from 1967 continued in the Kyiv State Institute of Art in the studio of machin graphic arts where he learned from such professors as I.Selivanov, I.Krasnyi, M.Popov and L.Chichkan.

In 1973 V. Nikitin defended of the diploma thesis for "Women of the Great War", which was performed in Lithography technic.

From 1980 V. Nikitin was an active member of the gethering of artistic talent in Ukraine. At that time he created the graphic series of Lithography "Rakitniki", "Peasful Earth", "On native city", "Reserve of Kazantip". It was also cycle of drawings such as "Sedniv in Winter", "Buildings", "City on water", crayon and watercolour portraits. In his works it is clearly demonstrated the integrity of composition and drawing expressiveness.

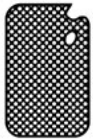
More than 37 years V. Nikitin taught in the National Academy of Fine Arts and Architecture as an associate professor and professor of department.

In 2005 the artist was invited to the Tsinghua Art University to master-class of painting in China. Repeatedly he presented his own creativity together with colleagues in the show-rooms of Shanghai and Beijing.

In the artist's creativity an important place was taken by landscapes, views and architectural monuments of different countries, allegory compositions, portraits and still lifes. For water colour series "Niu", "Flowers of Ukraine", "Chinese motives" cpeific sounding melody of light paints and great skill are characteristic.

V. Nikitin presented his creative achievements on different exhibitions and filled up drawing department with his works, improving his professional level as a teacher and as an artist. Performed at the highest professional level, his works can be used as aducational aids and play an important role in creativity.

Key words: department drawing, printmaking, graphic cycles, landscape, watercolor.



МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

УДК 741:378.147

Юрій Ларіонов

*професор кафедри рисунка НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України*

Академічний рисунок – основа навчально-професійної діяльності майбутніх архітекторів

Анотація. У статті розглядаються основні методи і принципи викладання дисципліни «Академічний рисунок» на факультеті архітектури НАОМА, зорієнтовані на розвиток навчально-професійної діяльності майбутніх архітекторів.

Ключові слова: академічний рисунок, архітектор, навчально-професійна діяльність, архітектурний рисунок.

Постановка проблеми та її актуальність. Провідною діяльністю у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури є навчально-професійна, яка вимагає від студента більшої навчальної і науково-творчої активності, засвоєння нових психологічних норм і критеріїв соціокультурного розвитку.

Навчальна дисципліна «Академічний рисунок», що викладається на факультеті архітектури НАОМА, є головним і спрямовуючим вектором для майбутніх архітекторів, без якого неможливе їхнє професійне становлення. Статус професії архітектора формується цілеспрямовано через систему навчально-професійної діяльності, де одне з найголовніших завдань – домогтися чіткого усвідомлення цієї професійності і самими студентами. Вона найбільш інтенсивно впливає на особистісне зростання та професійне становлення студентів, набуття ними професійно важливих знань, умінь і навичок. У процесі професійного навчання завершується професійне самовизначення, трансформується структура самосвідомості студента, формуються соціально-професійний аспект його особистості, професійне мислення, готовність до професійної діяльності.

Сучасне викладання дисципліни «Академічний рисунок» пов'язане з реалізацією художньо-графічної складової нової програми архітектурної освіти у НАОМА, а саме: поглиблення фундаментальних основ академічного рисун-

ка з диференціацією (спеціалізацією) програми у напрямку містобудування, архітектура будівель і споруд, дизайн архітектурного середовища. Основними завданнями художньо-прикладної підготовки майбутніх архітекторів є формування системи естетичних цінностей, системи уявлень і критеріїв у предметній галузі (архітектура, дизайн, мистецтво), а також набуття знань і умінь з теорії та практики зображень – перспектива, колористика, техніки виконання художніх робіт. «Академічний рисунок» для студентів-архітекторів є глибокою і комплексною дисципліною, що пов'язана з формуванням професійних якостей, необхідних майбутньому фахівцеві.

Огляд публікацій. Академічну систему викладання рисунка у вищій школі розглядали у своїх працях М. Анісімов, С. Гавриляченко, Ю. Кірцер, В. Кузін, М. Лі, Б. Лушніков, М. Ростовцев, О. Серов, Г. Смирнов, зокрема в архітектурній освіті – В. Гамаюнов, Г. Гребенюк, В. Жабинський, С. Тихонов. Вивчення рисунка на архітектурному факультеті досліджували К. Зайцев, Є. Кокоріна, О. Кайдановська, Б. Карев, О. Максимов, В. Соняк, А. Степанов та інші.

Метою роботи є висвітлення основних методів і принципів викладання дисципліни «Академічний рисунок» на факультеті архітектури НАОМА, зорієнтованих на розвиток навчально-професійної діяльності майбутніх архітекторів.

Виклад основного матеріалу. Методика викладання дисципліни «Академічний рисунок» відшліфовувалася й коригувалася у НАОМА впродовж багатьох десятиліть.

Процес навчання академічному рисунку, як процес пізнання закономірностей природи і явищ життя, включає виховання світовідчуття архітектора-професіонала, який володіє високою образотворчою культурою і художнім смаком. Гідний рівень майстерності в рисунку, вільне володіння різними видами техніки та різноманітними засобами при роботі з натури, по пам'яті і за уявою відкриває перед архітектором необмежені можливості у виконанні його творчих задумів.

На думку дослідниці О. Кокоріної, архітектурний рисунок є багатоаспектним явищем візуалізації авторської думки в просторі комунікативного поля архітектурного проекту, що розвивається через амплітуду взаємодії. Розвиток архітектурного рисунка у творчості великих майстрів архітектури, використовуваними філософсько-психологічні основи творчості, персоніфіковані підходи і засоби зображення, їх фундаментальні ідеї та концептуальні моделі інтуїтивно-творчого процесу можуть слугувати концептуально-методичними засобами розвитку творчого потенціалу в умовах сучасної освіти, забезпечуючи психолого-педагогічну креативність і гуманізацію художнього процесу [5, с. 135].

Безумовно, в наш час вміння працювати в спеціальних комп'ютерних програмах має дуже велике значення. Але хотілося б зауважити, що мислити і викладати свої ідеї архітектор спочатку починає на аркуші паперу. І вміння володіти образотворчою грамотою, виразити свій задум починається, перш за все, з ескізування на аркуші паперу. Комп'ютерна програма в даному випадку є всього лише інструментом у руках фахівця.

Оскільки діяльність архітектора пов'язана з проектуванням предметного

світу, вони повинні опанувати засоби графічного зображення об'ємно-просторових об'єктів і систем, відображаючи закономірності їхнього формування, пластичні властивості, що немислимо без знань перспективи та професійного володіння образотворчими засобами графіки.

Проектуючи навколишнє середовище, архітектор повинен відчувати і вміти моделювати просторово-масштабний взаємозв'язок різних об'єктів, створювати графічно інтерпретовані моделі предметно-просторового середовища та його елементів.

Отже, необхідність виховання у майбутніх архітекторів розвинутого об'ємно-просторового мислення вимагає постановки та вирішення аналітичних об'ємно-просторових завдань в курсі академічного рисунка.

Змістом практичної діяльності студентів цієї спеціальності є проектна робота (проекування). Саме завдяки їй можна досягти естетично виразної та доцільно побудованої форми, й тому студентів-архітекторів слід навчати засобами графіки аналізувати логіку й закономірності конструкції, структури, формування в просторі, а також виявляти і відтворювати різноманітні, часто складні просторово-конструктивні зв'язки пластичної форми [4, с. 50].

Художній аспект діяльності архітектора передбачає знання законів художньої творчості і професійне володіння ними. Пізнання їх – інша важлива сторона навчання академічному рисунку. Студент повинен оволодіти лінією, штрихом, тоном не просто як образотворчими засобами, але і як засобами художньої, емоційної, образної виразності. Виходячи з кінцевої мети, навчання рисунку визначається його змістом, вузловими моментами якого є виразне композиційне мислення, розвине в результаті постійної цілеспрямованої роботи над вивченням зображуваного, і вміння виражати конкретний пластичний зміст природи в усьому її багатстві та цілісності складових елементів (конструкція, обсяг, форма, простір, середовище, умови освітленості) [4, с. 135].

Студент має знати закони композиції та вміло їх використовувати. Відповідні завдання курсу спрямовані на розвиток творчого мислення, відчуття пропорційності й гармонії, на розуміння і практичне використання таких категорій, як динаміка і статика, ритм, симетрія й асиметрія, контраст і нюанс, цілісність і завершеність. У майбутньому студентам факультету архітектури знадобляться такі властивості, як точність і гострота візуального сприйняття, що розвиваються спеціальними натурними завданнями на зразок начерків і замальовок [3, с. 125].

Архітектор повинен мати відчуття форми, уміти організувати її, інтерпретувати і варіювати відповідно до творчих завдань. Тому виховання відчуття форми як важливої кваліфікаційної риси фахівця є також одним з основних вимог навчання академічному рисунку.

Особливість архітектури полягає в комбінації різних об'ємів. Форма людської фігури в цьому відношенні є чудовим зразком. Тому не випадково художники-архітектори Стародавньої Греції та епохи Відродження приділяли таку велику увагу рисунку фігури людини. Вони вважали, що закони пропорцій

архітектурних стилів повинні логічно впливати із законів пропорцій фігури людини. Це переконливо доводять рисунки і креслення художників епохи Відродження [2, с. 158].

Виходячи з багатолітнього досвіду викладання цієї фундаментальної дисципліни, доцільно зупинитися на професійній компетенції викладача академічного рисунка, а саме – глибокому знанні кожної теми і вмінні професійно рисувати, що в даній ситуації має величезне значення. На проблемі професійної компетенції хотілося б зупинитися окремо. Знання теми і постановка завдання перед студентами – це одне, але головне – це вміння викладача професійно і точно донести тему, якомога образніше й зрозуміліше, застосовуючи при цьому наочні зразки та демонструючи спрощені геометризовані схеми побудови на дошці. Головне – визначити кінцеву мету студентам.

Ще один з важливих моментів – навчально-професійна мотивація студентів. Безумовно, викладач повинен «запалити» студентів, змусити їх «захворіти» темою, але якщо вони не знають для чого це роблять, яким чином це може стати в нагоді у подальшому, важко добитися від них високих результатів у виконанні роботи.

Основний вид роботи з оволодіння академічним рисунком – рисування з природи (тривалі постановки, короткострокові рисунки й начерки), а також зарисовки, виконані по пам'яті і за уявою. Головним об'єктом вивчення є людина з усім її складним пластичним і психологічним світом.

Велика увага надається самостійній роботі студентів: пропонуються домашні завдання, аналогічні, як правило, завданням, що виконуються в аудиторіях, у тому обсязі, який передбачений робочою програмою. А тому треба наполегливо привчати студента рисувати з природи: адже він пізнає навколишній світ як професіонал саме через зорові образи.

Академічний рисунок – це чи не найскладніша сфера інтелектуальної діяльності людини, оскільки передбачає глибоку аналітико-синтезуючу роботу. До того ж, деякі критерії цієї діяльності розташовані на межі мало не трансцендентальної – емоційно-духовної та естетичної основи. Потенційні здібності, талант студента розвиваються і шліфуються в дидактично обґрунтованому та безперервно ускладненому навчальному процесі [1, с. 21].

Дуже важливо, щоб навчаючись, студент отримував знання, адекватні його мисленню, рівневі індивідуальної підготовки і т.п. Як заздалегідь спрощені, полегшені завдання, так і «забігання» вперед, надмірно ускладнені академічні завдання загрожують розривом між набутих досвідом і практикою. Подібний розрив, до речі, часто призводить до драматичної дилеми: чи варто взагалі докласти зусиль до вдосконалення в такій далеко не простій навчальній дисципліні, якщо в головній дисципліні архітектурного фаху «Проектування» не доводиться безпосередньо використовувати набуті знання. Дійсно, з практики відомо чимало прикладів того, як студент, який регулярно отримує високі оцінки з рисунка, не завжди задовольняє своїми успіхами кафедру і, навпаки, студенти-лідери в процесі проектування не завжди справляють позитивне

враження на викладачів кафедри рисунка. Хотілося б зауважити, що це не є правилом, а скоріше – виняток з правил.

Досвід науково-педагогічної роботи засвідчує, що працюючий і успішний на заняттях з рисунка студент, як правило, має чудовий смак і виявляє блискучі результати зі спеціальних предметів. Вважаємо, що будь-яка, навіть найдосконаліша система освіти не застрахована від парадоксів, пов'язаних з людським фактором. Практика підтверджує необхідність індивідуального підходу до кожного студента і співдружності у цій справі випускових та академічних кафедр, що повинно сприяти досягненню головної мети – розвиткові навчально-професійної діяльності студентів.

Таким чином, можна погодитись з дослідницею академічного рисунка у професійній освіті архітекторів О. Кайданівською, яка визначила, що академічний рисунок для архітекторів є складним процесом засвоєння законів побудови форм навколишнього світу та правил їхнього зображення; рисунки повинні мати структурний характер, чітко визначати геометричні параметри зображуваних форм, а методика навчання має бути зорієнтована на розвиток просторового аналітичного мислення, формування об'ємно-просторових уявлень [2, с. 20]. Вона стверджує, що рисунок є основою виховання професійних якостей архітектора, його здібностей, розуміння характерних особливостей і закономірностей композиційної структури об'єктів.

Світ вступає в нову фазу розвитку: нові технології, комп'ютерна мережа, машинна графіка, спеціальна розмножувальна техніка, можливість швидкої і легкої побудови найскладніших перспектив та просторових образів на автоматичних креслярських машинах, Інтернет стрімко входять в наше життя, тому розвиток креативності у студентів-архітекторів є першочерговим завданням викладачів. Креативність – це фактор, що сприяє розкриттю потенціалу студентів та викладацького складу, що впливає на протистояння наявним труднощам і допомагає знайти неординарні шляхи виходу з неординарних ситуацій. Поняття «креативність» означає: вміння творчо мислити у будь-яких сферах людської діяльності, знаходити оригінальні вирішення життєвих проблем з випередженням часу; вміння вирішувати творчі завдання у своїй професійній галузі; вміння керувати психологічною інерцією мислення на базі знань методів і прийомів управління; вміння приймати рішення в умовах ризику; знання законів логіки та евристичних прийомів мислення; знання та вміння застосовувати інструмент теорії сильного мислення в життєвих ситуаціях з орієнтацією на ідеальну якість результату; розуміння основних закономірностей навколишнього світу, систем і об'єктів.

Висновки. Дисципліна «Академічний рисунок» є однією з провідних у навчанні архітектора. І це зрозуміло, адже рисунок є головним образотворчим засобом творчого методу архітектора. Архітектор повинен постійно прагнути до досконалішого вирішення всіх проблем проектування, і рисунок є одним із засобів досягнення цієї мети. Він має добре володіти мистецтвом рисунка – це запорука успішного виконання будь-якого проектного завдання. На даний час

рисунок архітектора трактується як один з основних інструментів творчого процесу. Вирішення цієї проблеми вбачаємо у розвиткові та вдосконаленні художніх здібностей студентів-архітекторів і, зокрема, в оволодінні мистецтвом академічного рисунка.

Таким чином, специфіка навчально-професійної діяльності при викладанні дисципліни «Академічний рисунок» полягає у професійному спрямуванні, підпорядкуванні, засвоєнню способів і досвіду професійного розв'язання тих практичних завдань, з якими можна зустрітися в майбутньому, оволодіння професійним мисленням і творчістю. Суттєвим є також посилення ролі професійних мотивів самоосвіти та самовиховання, які є найважливішою умовою розкриття особистісних можливостей студентів-архітекторів, а також їхнього професійного розвитку.

1. *Кайдановська О. О.* Академічний рисунок у системі професійної підготовки архітекторів / О. О. Кайдановська // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : Збірник наукових праць. – Вип. 6 (11). – К. : НПУ, 2008. – С. 19–25.

2. *Ли Н.* Рисунок: Основы учебного академического рисунка / Ли Николай Геннадьевич / М. : Эксмо, 2008. – 480 с.

3. *Максимов О. Г.* Рисунок в профессии архитектора / О. Г. Максимов / Изд.2, испр. – 2011. – 416 с.

4. *Магали Дельдаго Янеса Эрнеста Редондо.* Рисунок для архитекторов – М. : АРТ – Родник, 2007. – 190 с.

5. *Кокорина Е. В.* Архитектурный рисунок как форма проектного моделирования в основе профессиональных коммуникаций / Е. В. Кокорина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Строительство и архитектура. – 2011. – № 2. – С. 133–142.

Академический рисунок – основа учебно-профессиональной деятельности будущих архитекторов

Юрий Ларионов

Аннотация. В статье рассмотрены основные методы и принципы преподавания дисциплины «Академический рисунок» на факультете архитектуры НАОМА, ориентированные на развитие учебно-профессиональной деятельности будущих архитекторов.

Ключевые слова: академический рисунок, архитектор, учебно-профессиональная деятельность, архитектурный рисунок.

Academic drawing as the basis of educational and professional activities of the future architects

Yurii Larionov

Annotation. In the article, teaching principles and methods of «Academic drawing» from the architectural faculty of NAAA are viewed.

The deep and complex disciplines used are necessary for prospective architects. The development of methods and experiences are vital to the professional solutions of certain practical assignments that these architects will face in the future.

This is necessary to strengthen the self-modification for students during self study, as it plays an important role as architects discover their personal abilities and grow professionally.

In this way, the main activity in NAAA is both academic and professional, and requires from students more studying and scientific creative activity, in assimilation to new psychological norms and criteria for social growth.

Key words: academic drawing, architect, educational and professional activity, architectural drawing.

Костянтин Добрянський

*старший викладач кафедри рисунка,
заслужений художник України*

Копіювання рисунків класичних майстрів як метод викладання у вищому навчальному закладі

Анотація. Стаття присвячена проблемам копіювання рисунків класичних майстрів у вищих навчальних художніх закладах. Наведені приклади різноманітних версій інтерпретування графічного класичного спадку.

Ключові слова: рисунок, копія, інтерпретація, альтернатива, навчальний процес, Ренесанс.

Постановка проблеми та її актуальність. Хоча рисунково-копіювальний процес видається очевидним у своїй необхідності, однак детальніше його вивчення дозволяє розрізнити у ньому цілу низку додаткових проблем, які автор намагався окреслити у своїй історико-теоретичній розвідці. У їхній основі – дослідження різних рівнів творчої інтерпретаційності при процесі копіювання рисунків класичних майстрів.

Огляд публікацій. Автор спирається як на спеціальні дослідження таких вагомих теоретиків та істориків мистецтва як Джорджо Вазарі [2] та Борис Віппер [4], так і, переважно, на мемуарні свідчення митців та творчих персон їхнього оточення [1], [3], [8], а також на теоретичні розвідки українських митців різних поколінь [9], [10]. Із історичних досліджень перевага надається епосі Ренесансу [5], [6], [2], не залишається поза увагою і ХХ ст. [11], [12].

Мета роботи. Дослідження функцій навчального завдання може полегшити роботу педагога вищого навчального художнього закладу, а також стати у пригоді студентам I та II курсів навчання. Окрім наведеного та проаналізованого фактажу, стаття містить умовну класифікацію типів спеціального графічного копіювання, що може мати певну теоретичну цінність.

Виклад основного матеріалу. Пізнавання, споглядання та наслідування навколишнього світу є однією з функцій, первинно властивих людській особі. З плином часу гносеологічні методи ускладнюються. Художник, пізнаючи довкілля, додатково виконує певні міметичні зусилля, конспективно відтворюючи в навчальній практиці досвід попередніх творчих поколінь, з приводу чого спадає на думку афористичний вислів французького філософа Анрі Ла-

борі: «Ми – це інші» (прикметно, що з глухого кута психологічної детермінації він пропонував творчу альтернативу «втечі в світ уявного» [7, с. 56]). Однак цим не обмежується роль рисунка. «Найінтимнішою частиною нашого ремесла» назвав рисунок український живописець Тіберій Сільваші на прикладі графіки Андрія Чебікіна [10, с. 17].

Створюючи ілюзію простору і життя, яке його населяє, митець проходить унікальну школу абстрагування – яку він не міг би подужати силоміць. Молодий автор, як ніхто, потребує надійного дороговказу на початку творчого шляху. Таким дороговказом йому може стати копіювання твору класичного майстра, який пропонує юнакові взірцевий ключ до усвідомлення певних законів світобуття.

Значного рівня копіювання рисунків старих майстрів сягає за доби Вісокого Ренесансу. Наприклад, у північноєвропейських країнах воно мало характер залучення до іншого типу культури, як це було з Альбрехтом Дюрером, котрий, тренуючи око, робив копії «про запас» [6, с. 68, 69]. В Італії копіювання еталонних рисунків та гравюр (природно, тиражна графіка стає пріоритетною за умов індивідуального навчання) стає невід'ємною частиною навчального процесу, як це очевидно із тексту «Трактату про малярство» Леонардо да Вінчі, в якому автор рекомендує його в ролі першого ступеня процесу виховання художника [4, с. 30].

Найпоказовіше цей процес ілюструє біографія Мікеланджело Буонаротті, який сам віддав данину подібним методикам, що було відзначено його сучасниками: «він відтворював також власноручні рисунки старих майстрів так схоже, що можна було помилитися» [2, с. 205]. Згодом його власний доробок набув культового статусу серед митців молодшої генерації, як стає очевидно з історії довкола картону, присвяченого битві при Кашині: «після того, як картон був закінчений і перенесений до Папської зали з великим галасом... усі, хто вивчали цей картон та перемальовували із нього, досягли у своєму мистецтві... найвищого ступеню» (список майстрів Вазарі обчислює 15-а персонами, серед яких Рафаель, Понтормо, Андреа дель Сарто) [2, с. 217] (іл. 1).

Досконалий рівень виконання копій засвідчує наступний факт: деякі з копій фігурували у музейній збірках як оригінали Мікеланджело [5].

Останній приклад порушує ще одну важливу проблему, яка за певних умов виникає в процесі копіювання, а саме у випадку втрати оригіналу, коли досконала копія стає його репрезента-



Іл. 1. Б а с т і а н о (Арістотіле) да Сангалло(?). Битва при Кашині. Копія з центральної частини картону Мікеланджело. 1504–1505

тивним заміником (аналогічну схему спостерігаємо у скульптурній царині античності, коли пізні римські копії представляють втрачені грецькі оригінали класичного періоду, не викликаючи у нас внутрішнього спротиву). Отже, умовою успішної репрезентації стає виняткова скрупульозність виконання, яка унеможливорює волонтарність інтерпретації. Однак лишається відкритим питання, наскільки свідомим є розрахунок подібного результату, який у першому з наведених прикладів із Мікеланджело [2, с. 205], передбачав заміну оригіналу копією, тобто здійснював кримінальну дію. Зрозуміло, подібну орієнтацію необхідно абсолютно виключити із навчального процесу як таку, але перша частина цілком може міститися в студентському завданні як потенційна; утім, відомі прецеденти (з фільму 1975 р. Орсона Уеллса «Ф як фальшивка» [12, с. 20, 440]), коли для вдалої підробки рисунків майстрів ХХ ст., на кшталт Анрі Матісса, використовувався не міметичний, а імпровізаційний принцип.

З іншого боку, саме свавільність графічної інтерпретації в процесі копіювання класичного рисунка може слугувати рушійним фактором оновлення творчої особистості зрілого майстра, як це відбулося з 56-літнім майстром Миколаєм Фешиним упродовж копіювання п'яти портретних рисунків Ганса Гольбейна-молодшого [11, с. 100–103] (іл. 2), які він піддав переосмисленню, переакцентувавши увагу з лінійного аспекту, який домінує в творах німецького художника ХVІ ст., на світлотіньовий, більш актуальний для митця ХХ ст. Згадана метаморфоза дозволила йому доповнити власний творчий метод елементами ренесансового психологізму, які закладені в основу гольбейнової лінійності, дистанціюватися од власної надмірної чуттєвості, притаманної йому раніше. І хоч, врешті-решт, сам наступний малярський доробок Фешина так і не зазнав відчутних змін, автор зміг окреслити для себе можливу альтернативу, сперту на доробок свого ренесансового попередника. (Цікаво зазначити, що рисунки самого Фешина впродовж кількох десятиліть лишаються предметом



Іл.2. М. Ф е ш и н. Томас ле Стрендж. Копія з рисунка Г. Гольбейна (1937 (?)).
Папір, вугіль. Приватна колекція. Таос, США

копіювання студентами НАОМА, як це засвідчують спогади очевидців). Звісно, подібний метод не може бути рекомендований для навчального загалу, хоч і не є обмежений вищезгаданим прецедентом. Скоріше, він може мати місце в творчій практиці достатньо сформованих студентів, котрі, подолавши перші щаблі навчального процесу, потребують подальшого розвитку. В такому випадку копіювання рисунків класичних майстрів припускає індивідуальні моменти, протилежні початковій стадії навчального процесу, насправді ж ці моменти є невіддільними од попередньо набутого рівня майстерності. Отже, рисувальна копія із пасивної штудії здатна перетворюватися на творчий експеримент.

Особливий випадок – освоєння зразків, далеких від традиційної образотворчої поетики, як-то дале-

косхідної ксилографії Вінсентом Ван-Гогом: «Я заздро надзвичайній легкості, яка властива для всіх творів японців... вони малюють фігуру кількома впевненими штрихами з такою ж легкістю, як застібають жилет. Ах, як потрібно досягнути мистецтва рисувати фігуру кількома штрихами» (іл. 3) [3, с. 282]. Немає сумніву, що подібна практика означає дослідження території іншого, однак, творча спадщина Ван-Гога доводить, що вона пішла йому на користь більше, аніж штудіювання взірців західноєвропейської графіки. Прикметно, що митець формує світобачення, не відкидаючи досвіду минулого: «Подібні вправи мені необхідні: я хочу вчитися. Хоча копіювання – стара система, та це мене анітрохи не бентежить» [3, с. 286].

Історія образотворчого мистецтва демонструє нам різні версії копіювального процесу молодих митців – од юнацьких проб, в основі яких – складні процеси самоідентифікації, а не навчання художньому ремеслу (п'ятирічний Олександр Бенуа намагається скопіювати гравюру з «Большенської меси» Рафаеля: «коли справа дійшла до першої фігури, то вийшла осічка... за кілька хвилин рисування я цілковито розм'як і страшенно втомився... однак, мабуть, тодішня досада пішла мені на користь... вперше я зрозумів, «як це важко», вперше я відчув, окрім простого захвату перед картиною, шанобливе “здивування”» (іл. 4) [1, с. 246]), до освоєння специфічних прийомів – так, молодий Альбер Марке, відвідуючи Лувр, звертається до «вишуканих пастелей» Клода Лоррена, аби «схопити (секрети – К. Д.) освітлення» [8, с. 14]. Спектр використання можливостей рисункового копіювання дуже широкий, адже потенційно передбачає осягнення особливостей фактури, тону, часом – кольору, у найширшому сенсі – стилю автора.

Висновки. Перелічена в нашому дослідженні поліфункціональність рисункової копії знаходить свою відповідність у розмаїтті стилістичних зразків, пропонованих студенту вищого художнього навчального закладу для копіювання, орієнтованих як на митців класичного минулого (Леонардо да Вінчі, Рафаель, Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн), так і наших сучасників та співвітчизників, викладачів та випускників НАОМА (Клім Степанов, Назар Білик, Тарас Ковач, Ігор Шестопалов). Кожен з названих авторів пропонує студентові свій варіант інтерпретації реальності, яку студент, у свою чергу, повторює і / або інтерпретує, користучись нею як незамінним помічником і / чи в момент творчого пошуку, всотує технічну складову



Іл. 3. То с ю с а й Сяраку. Актор театру кабукі Отані Онідзі. Із серії «Портрети акторів трьох театрів Едо». Ксилографія. 1794



Іл. 4. Ра ф а е л ь. Меса в Большені (деталь фрески Д'Еліодоро). Рим, Ватикан. 1511–1514

твору і / чи вільно імпровізує на її полі, мов у просторі музикування (ноти як архетипальний код поєднання свободи та необхідності – за умови бездоганного їх вивчення; звідси – еталонний артефакт видається подобою симфонічного оркестру, в якому задіяно чимало різних виконавчих чинників). У цьому випадку багато важить конкретність поставлених перед собою завдань.

Отже, рисункова копія, окрім беззаперечних переваг навчально-технічного стибу, значущість яких годі переоцінити, та супутніх їм можливостей, дає студентові момент екзистенційно-творчого вибору, спертого на його достеменний творчий потенціал – а також на традиції української художньої педагогіки, яка наполягала на «постійному знайомстві та посиленому ознайомленні з кращими творами старих та нових майстрів» [9, с. 511]. Реактуалізації, уточненню та позитивному переосмисленню (на прикладах світової класики малярства та графіки) цієї тези і була присвячена наша стаття.

1. *Бенуа А.* Мои воспоминания. [Текст] В 5-ти кн. / Александр Бенуа. – 5-е изд., доп. – М. : Наука, 1993. – Кн. 1, 2, 3. – 721 с. : ил. – (Литературные памятники).
2. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [Текст] / Джорджо Вазари; пер. с итал. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского; под ред. А. Г. Габричевского. – М. : Астрель, АСТ, 2001. – Т. V. – 752 с. : ил.
3. *Ван Гог В.* Отрывки из писем брату Т. Ван Гогю [Текст] / Винсент Ван Гог; пер. с франц. // Мастера искусств об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / под ред. Д. Аркина и Б. Терновца. – М. : ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1934. – Т. III. – С. 248–304 : ил.
4. *Витпер Б. Р.* Ведение в историческое изучение искусства [Текст] / Б. Р. Витпер. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
5. *Дажина В. Д.* Микеланджело: Рисунок в его творчестве [Альбом] / В. Д. Дажина. – М. : Искусство, 1986. – 214 с. : ил.
6. Зарницкий С. Дюрер [Текст] / С. Зарницкий. – М. : Молодая гвардия, 1984. – 352 с. : ил. – (Жизнь замечательных людей).
7. *Лабори А.* Автопортрет [Текст] / Анри Лабори; пер. Ж. Петивера // Комментарии: Журнал для читателя. – 1995. – № 5. – С. 52–57. – (Культура Франции, XX век).
8. *Марке М.* Альбер Марке [Текст] / Марсель Марке; пер. с франц. А. Н. Замятиной. – М. : Искусство, 1969. – 136 с. : ил. – (Жизнь в искусстве).
9. *Мурашко Н. И.* Двадцатипятилетие школы [Текст] / Н. И. Мурашко // Мастера искусств об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей, и трактатов. В 7-ми т. / под ред. А. А. Федорова-Давыдова, Г. А. Недошивина. – М. : Искусство, 1970. – Т. 7. – С. 510, 511.
10. *Сильваши Т.* Эссе. Тексты. Диалоги [Текст] / Тиберий Сильваши. – К. : Huss, 2015. – 204 с.
11. *Тулузакова.* Николай Фешин: Натурный рисунок [Альбом] / Тулузакова. – Казань. : Информа, 2009. – 162 с. : ил.
12. *Уэллс* об Уэллсе: Статьи. Интервью. Сценарии. Мистер Аркадин [Текст] / Уэллс; пер. с англ., франц. – М. : Радуга, 1990. – 448 с. : ил.

Копирование рисунков классических мастеров как метод преподавания в высшем учебном заведении

Константин Добрянский

Аннотация. Статья посвящена проблемам копирования рисунков классических мастеров в высших учебных художественных заведениях. Приведены примеры различных версий интерпретирования графического классического наследия.

Ключевые слова: рисунок, копия, интерпретация, альтернатива, учебный процесс, Ренессанс.

A copying of drawings of the classic masters as method of a teaching in artistic college

Kostiantyn Dobrianskyi

Abstract. Perception, contemplation and imitation of the world around us are among the inherent functions of a human being. While perceiving the environment, an artist uses certain mimetic efforts, synoptically replicating the experience of previous artistic generations in his or hers practical training. While creating an illusion of space and life, an artist goes through unique school of abstraction, one that he or she could never pass through using own resources. Imitation of a classical master's artwork could serve as guide, as it is an exemplary key to understanding certain laws of creation. Exceptional thoroughness of the rendering, one that excludes voluntarism of the interpretation, is a condition of a successful representation. However, sometimes the very arbitrariness of the graphic rendering in the process of classical drawing imitation renovates maestro's formed creative personality, as it happened with Nicolai Fechin's imitations of Hans Holbein the Younger's drawings, which Fechin reimagined, shifting the attention from linear aspect that dominates the art of XVI century German artist, to light-and-dark one, more relevant to XX century artist. Mastering of patterns, distant from traditional fine art poetics, like with Far Eastern xylography in the context of Van Gogh, is a special case; such practice means exploring the territory of the Other. Pictorial rendering provides a vast array of possibilities, because it potentially implies mastering the ins and outs of tone facture, sometimes – color and, in the broadest sense, the author's style. Thus, multifunctionality of pictorial imitation matches the diversity of stylistic examples, which are offered to an art student for imitation, examples focused on both artists of classical past and also our contemporaries and compatriots, faculty members and graduates of the National Academy of Visual Arts and Architecture. Each of them offers a

student its own variant of reality interpretation. In his or her turn, student either replicates, interprets or works out the technical feature of an artwork, depending on the task. Therefore, apart from undeniable advantages of scientific and technical nature, pictorial imitation provides a student with a moment of existential and creative choice, based on his or her genuine creative potential and also on traditions of Ukrainian artistic pedagogy. Our article is dedicated to reactualization, elaboration and positive rethinking (via classic world examples of pictorial and graphic art) of this idea.

Key words: drawing, copy, interpretation, alternative, educational process, Renaissance.

УДК 7.021.22

Марина Соченко*старший викладач кафедри живопису і композиції НАОМА*

Методичні рекомендації з формального та колористичного вирішення ескізу

Анотація. У статті розглянуто методику викладання курсу теоретичної і практичної композиції на першому курсі факультету живопису, напрацьовану автором в процесі багаторічної творчої та педагогічної діяльності в НАОМА. Текст проілюстровано зразками студентських робіт.

Ключові слова: композиція, організація площини, рух, ритм, композиційний пошук, композиційний центр, формальний ескіз, пластика, динаміка, рівновага.

Постановка проблеми, її актуальність. Українська школа образотворчого мистецтва завжди несла в собі риси глибокого осмислення зображення і вирізнялась загостреною емоційністю колірного вирішення як пейзажу, так і тематичної картини. Упродовж останніх років, у зв'язку з розбудовою Української держави і завдяки ініціативі художників (вже понад 10 років проводиться всеукраїнське бієнале історичного живопису «Україна від Трипілля до сьогодення»), у суспільстві посилюється інтерес до історичної картини, відбувається її розвиток. Водночас ще й досі в середовищі художників і глядачів спостерігається відсутність уваги до сюжетної картини – одного з найцікавіших жанрів у світі образотворчого мистецтва. Тому педагоги української школи живопису мають зберегти і передати наступникам свій великий набуток в цьому напрямку.

Огляд публікацій. Видатний художник Віктор Зарецький у книзі «Пошуки коріння» розрізняє реалізм, який пов'язує з життям, з жанровим живописом, і стильове мистецтво як внутрішнє бачення художника. На його думку, такі теми, як «мертва вода» чи отруєне повітря засобами реалізму не виразиш. Потрібно шукати мову, якою це можна відобразити. Згідно з його теорією, після епохи імпресіонізму реалізм розколовся на частини: Сезан – конструкція, Матіс – декоративність, Сьора – художнє середовище. Але без знання ремесла і школи мову чистої форми пізнати не можна. Тому молодим художникам майстер рекомендує спочатку добре оволодіти ремеслом, пройти гарну школу рисунка, а вже потім поринати у творчий пошук [8].

Неабияке значення для розвитку теорії композиції мають творчі дослідження українського художника Миколи Писанка. Його розробки –

це шляхи до нового бачення і вирішення проблеми одухотворення матерії, її нових пластичних можливостей, розкриття задуму автора, нового, ще глибшого вияву духовності в мистецтві [15].

З-поміж публікацій щодо проблематики композиції художнього твору надзвичайно цікавою є праця «О духовном в искусстве» В. Кандінського – видатного художника й теоретика мистецтва, в якій досліджується багатоплановий аспект формування мистецтва як сфери, понад усе, духу й почуття, а також розглядаються проблеми творення і значення форми, семантика і символіка кольору в мистецтві нового часу [10].

Відомий художник, педагог, професор кафедри живопису і композиції НАОМА Г. Ягодкін у статті «Фактор ідеї як критерій художньої істини» розглядає питання впровадження в педагогічну практику концепції триєдності компонентів художнього образу, що є основною метою процесу творчості [18].

Доцент цієї ж кафедри А. Зорко у «Рекомендаціях щодо виконання ескізу картини на здобуття ступеня бакалавра» детально аналізує проблему пошуку в ескізі визначення художнього задуму твору [9].

У дослідженні відомого художника і вченого-психолога М. Волкова «Композиция в живописи» визначено поняття композиційної цілісності, висвітлюється дослідження і аналіз композиції як головної форми мистецтва [5].

Глибко й змістовно розглядає проблему художньої естетики і психологію художнього твору американський естетик і психолог Рудольф Арнхейм [3].

Відомий мистецтвознавець і дослідник М. Алпатов аналізує композиційні принципи минулих епох – від наскельних рисунків та розписів єгипетських пірамід до вершин світового малярства – упродовж всього розвитку людства [1].

Зауважимо, що всі зазначені праці мають здебільшого узагальнюючий характер, методика ж пошуку формального і колористичного вирішення ескізу залишається поза увагою фахівців як практичного, так і наукового спрямування.

Мета статті. Надати методичні рекомендації з композиційного вирішення ескізу, що передбачається програмою викладання композиції на першому курсі факультету живопису НАОМА.

Виклад основного матеріалу. Завдання з композиції на першому курсі передбачає як практичну, так і теоретичну складову, які нерозривно поєднані в навчальному процесі. Студентам необхідно пояснити, що поняття композиції означає підпорядкованість і співвідношення всіх елементів картини. Це, перш за все, задум твору мистецтва, його головна ідея, виражена формою. Ця форма повинна відповідати духовній суті задуму, аби виразити його якнайповніше. Споглядаючи, спостерігаючи життя, komponуючи, ми маємо на меті поєднати елементи випадковості зв'язками, які створюють закономірне ціле. Якщо твір мистецтва слабкий, то це означає, що форма надто слабка для того, аби передати ту душевну вібрацію, яка хвилює художника [10, с. 12]. Щоб не припуститися такої помилки, майбутній художник повинен вчитися здійснювати пошукову роботу за допомогою ескізів, етюдів, начерків.

Існують правила і закони композиції, вивчення яких допомагає молодому художникові стати справжнім майстром. Це закони гармонії, організації площини, руху, ритму, темпу тощо. Студенти оволодівають ними під час практичних занять. Ці знання і їхнє застосування на практиці допоможуть у подальшому наблизитися до головного завдання – вирішення і виконання дипломної картини.

Перш ніж перейти до висвітлення особливостей виконання кожного із завдань, розглянемо загальні принципи побудови формального ескізу, зокрема такі поняття, як абстрагування, побудова загальної схеми композиції, комбінація і розташування основних плям світлого, ритми темного, пластика і динаміка форм і простору.

Для того, щоб виконати завдання з композиції, потрібно на певному етапі здійснити його формальне рішення, тобто організувати. Аби цей процес був зрозумілішим, можна образно порівняти природу з хаосом. Заради образу у цьому хаосі потрібно навести лад. Переконаливо допомагає такий практичний метод: уявіть, ніби ви щойно купили квартиру і в ній потрібно розставити меблі. Спочатку ви розставите великі меблі, але не в одному місці і не поряд, а рівномірно розподіляючи по їх всій квартирі. Потім між ними ви поставите легкі меблі, в центрі квартири – стіл, а на ньому – вазочку з квітами, це буде домінанта.

Перш за все треба звернути увагу на **вимоги композиційної цілісності** ескізу, які зводяться до наступного:

- жодна частина не може бути вилучена чи замінена, якщо це може завдати шкоди цілому;
- частини не можна міняти місцями, якщо це може завдати шкоди цілому;
- жоден елемент не може бути доданий, якщо це може завдати шкоди цілому [5, с. 48].

Співвідношення трьох величин. Одна величина сама по собі нічого не означає, ми не знаємо навіть, велика вона чи мала, вона безвідносна, проте, якщо взяти другу, меншу за першу, і поставити поряд, їх вже можна зіставити, порівняти, урівноважити одну стосовно іншої. Якщо ж візьмемо третю, зовсім малесеньку величину і поставимо перед попередніми, то виникає відчуття монументальності, перша величина перетворюється на свого роду хмарочос.

Основні властивості взаємодії форми і площини. Питання про збагачення основних форм додатковими визначається художнім задумом твору. Кожна додаткова форма, наведена для збагачення пластичного виразу, містить заряд певних емоцій. Наприклад, закруглені форми тяжіють до м'якої поетичності; діагональні – сприймаються як сила мужньої енергії, експресії; стрілоподібні форми, спрямовані гострим кінцем догори, символізують прагнення до верхини, злету; спіралеподібні здатні більше за інші висловити живий рух, а також міцність, могутність. У кожній формі є своє, властиве тільки їй означення руху: горизонтальні форми, наприклад, виражають уповільнений рух, що, в свою чергу, веде до розширення простору, вертикальні форми та

їхні рухи – легкі, миттєві і займають невеликий простір. Швидкими у русі здаються світлі, блискавкоподібні форми, спрямовані згори донизу, а форми з дуже темним акцентом на світлому тлі зупиняють рух [15, с. 8].

Основними законами композиційної побудови є ритм, темп, рівновага, симетрія, контраст тощо.

Поняття ритму. Ритм має велике значення у вирішенні формального ескізу і тому вимагає особливої уваги. Це не тільки організовуючий початок у композиції, але й естетичний. Саме завдяки йому твори мистецтва набувають поетичних, музичних властивостей [12, с. 41].

Ритмом ми називаємо будь-яке чергування форм, яке виражене чітким кількісним законом повторюваності елементів. Значення слова ритм походить від грецького слова «рафмос» – такт, мірність, послідовність зміни елементів і пауз між ними в композиції. Найпростішим елементом ритму у візуальному мистецтві є риска. В організації площини використовуються різноманітні види ритмів: лінійні, тонові, колірні. Ритми монотонні, які повторюються з однаковими інтервалами, нудні для очей, вони втомлюють, і тому їх слід урізноманітнювати.

Найбільш оптимальним для сприйняття є ритм, організований за принципом золотого перетину.

Золотим перетином називається поділ прямого відрізка на дві частини таким чином, щоб більша з них відносилася до величини цілого відрізка так, як його менша частина до більшої. При цьому максимально задовольняється вимога активного відпочинку зорового апарата. Ця умова надає ритмові золотого перетину більшої виразності і гармонійності [17, с. 98].

Важливу роль для навчального процесу має аналіз відомих творів мистецтва з метою виявлення застосування в картині принципів золотого перетину. Це цікаве завдання можна запропонувати для самостійного виконання.

Ритм в композиції може бути простим або складним, спокійним або, навпаки, активнішим – залежно від задуму.

Поняття темпу. Темп буває швидким або уповільненим, він характерний для всіх видів мистецтва і, що цікаво, нерідко обумовлений рисами національного характеру. Наприклад, в українському «Гопаку» рух швидкий і по колу обертом, у російській «Барині» – повільний, рух вишир (символізує безмежний простір), грузинський танець вирізняється гостротою і руху, і темпу (символізує гори). В композиції темп пов'язаний з ритмом, але в значенні руху, наприклад, в картині Т. Яблонської «Хліб» темп швидкий, В. Зарецького «Дерево мистецтва» – плавний, спокійний.

Поняття рівноваги. Рівновага забезпечується розташуванням основних мас композиції, вона залежить від положення композиційного центру. У більшості випадків композиційний центр не співпадає з геометричним центром картинної площини, проте і не зміщується від нього далеко до країв картини. Розміщення композиційного центру на певній віддалі від геометричного дає зображенню хід в глибину простору. Для того, щоб рівновага площини картини

не порушувалась, важчі форми слід розміщувати ближче до центру, а легші зміщувати на краї, забезпечуючи таким чином зорову рівновагу.

Симетрія – це відповідне розташування навколо середньої осі якогонебудь утворення. На відміну від ритму, якому властивий рух, симетрія характеризується спокійною рівновагою елементів [1, с. 52].

Контраст. Виразність, тобто діюча сила композиції, залежить головним чином від уміння користуватись контрастами, значення яких у зоровому сприйнятті стає особливо зрозумілим, оскільки лише завдяки їм ми сприймаємо предмети. Ми розрізняємо предмети за контрастами їхніх силуетів з навколишнім середовищем, і чим більше контрасту і протиріч в такому співвідношенні, тим яскравіше враження від предмета.

Не тільки основний задум, але й увесь художній матеріал твору повинні складатися з контрастів. Леонардо да Вінчі зауважував, що в композиції потрібно зіставляти контрасти: поряд з високим ставити низького, з товстим – худого, з постаттю, одягненою, наприклад, в оксамит, з важкими і м'якими складками, – постать, задрапіровану в шовк, який дає дрібні, гострі складки тощо.

Співвідношення виразних контрастів не є хаотичним і випадковим у композиції, воно має бути закономірним. Ця закономірність виражається через ритм [12, с. 39].

Для композиційної побудови важливою є композиція ліній (силует). У природі всі предмети утворюють стосовно один до одного силуети. Загалом композиція і є розташуванням темних і світлих кольорових силуетів. Силует має обриси, краї, тобто лінії. На композицію ліній художник повинен звертати серйозну увагу, тому що вони мають глибоку естетичну цінність і зміст, наприклад іконопис, готика, японська гравюра [6, с. 40].

Шукаючи варіанти композиції, потрібно пам'ятати, що це чорнова робота для майбутньої картини, головною метою якої є виявлення основного задуму, ідеї картини.

Для розвитку композиційного чуття, навичок і виховання художнього смаку необхідно вивчати історію мистецтва, знайомитися з творами сучасних художників, часто роздивлятися репродукції картин великих художників, копіювати картини в маленькому розмірі, визначати принципи їхньої побудови. Іншого шляху, крім вивчення мистецької спадщини минулого, немає. Тільки зрозумівши, як це робилось до тебе, можна компонувати по-новому, тобто так, як досі ще не робилось. Можна стати оригінальним тільки завдяки знанням і розвинутому художньому смаку. Вивчаючи картини майстрів, потрібно проходити ніби зворотний процес відповідно до того, що вони, простежуючи шлях створення не від ескізу до картини, а навпаки, від картини до ескізу, ніби намагаючись проникнути в таємницю народження картини [6, с. 46].

Структура кольору в композиції. Колір в картині, що визначає її емоційну складову, є практично нерозривним з формальним вирішенням, а тому від самого початку роботи над ескізом проводиться пошук колірної рішення, пробуються різні варіанти – в теплому колориті, в холодному, визначаються

ритми колірних плям, здійснюється пошук акцентів, кольорової домінанти. Ритми білого й чорного також залежать від задуму. Колірний стрій картини є образно активний, від кожної кольорової плями залежить зміст, найточніше вираження якого потрібно шукати за допомогою ескізів.

Композиція кольору в картині є одним з найскладніших питань. Крім контуру, силует має також площу, форму, яка заповнена кольором. Чим інтенсивніший цей колір (наприклад червоний), тим сильніше він діє на око, силует, заповнений таким кольором, сприймається як активно виражена пляма. Це є дуже важливим для вирішення завдання створення картини, тому що потребує свідомого ставлення до розміщення плям інших кольорів і відтінків, тобто дає можливість компоновати, створювати колоритні твори, а не просто розфарбовані, як фото.

Різні школи живопису по-різному вирішували питання колірної композиції, і різні майстри сприймали й розуміли їх кожен по-своєму. В питанні колориту надзвичайно сильно виявляються індивідуальні здібності художників, особистий смак та відчуття, виховання, історичні умови, національні традиції, навіть фізична будова ока. Проте, незважаючи на це розмаїття, існують і певні принципи.

Композиція кольору ґрунтується на гармонії, на певній колірній гамі, на підпорядкованості загальному тонові. Загальний колірний тон як домінанта впливає на все, пов'язує і проникає в усі кольори, утворюючи таким чином певний колірний стрій. Все багатство відтінків, боротьба контрастів, моделювання об'ємів повинні об'єднуватися всередині цього домінуючого строю (твори Рембрандта, Коро, Мілле, Ренуара і багатьох інших).

У живопису постійно відбувається боротьба теплих і холодних відтінків, хоч і немає раз і назавжди визначених холодних чи теплих фарб. За різних умов один і той самий колір може набувати різного звучання, мати холодний чи теплий відтінок – усе залежить від колірних співвідношень. Об'єми пластичних форм ліпляться і світлими, і темними фарбами, проте зміна світлого й темного для живописця – зміна колірна.

Свого часу Леонардо да Вінчі помітив, що в природі все пов'язано колірними співвідношеннями – колір одного предмета впливає на колір сусідніх і відчуває вплив кольору свого сусіда. Тому на певному предметі тіні й напівтіні не просто темні або світлі, а мають інший колір і можуть бути тепліші, холодніші, червоніші, синіші, зеленіші тощо. Однак найважливішим є те, що все це кольорове багатство має вкладатися в загальний локальний колір і утворювати його єдиний цільний колірний силует. Силуети, в свою чергу, повинні співвідноситися між собою в гармонійній єдності із загальним колірним тоном картини.

Незважаючи на те, що плями світла й тіні утворюють єдиний колірний силует, локальний колір предмета, зміни, які відбуваються в тінях і напівтінях – це не просто затемнення за рахунок збільшення коричневого або чорного кольору, а якісно інші колірні плями. Надто важливо це розуміти при

зображенні тіні. Тінь має свій декоративний силует, вона повинна бути прозорою і звучною. Над тінями потрібно працювати увесь час, і чим частіше художник до них повертається, тим вони стають глибшими і красивішими [6, с. 36].

Величезне значення для живопису має дія додаткових кольорів, які виявляють один одного, роблять звучними й глибокими. Вирішення цих живописних питань вимагає художнього смаку, такту, витонченого чуття кольору, великого практичного досвіду й знання законів кольорознавства.

Дуже важливим при роботі над композицією картини є знання психологічної властивості дії кольору на людину. Відомо, що око більше приваблюють світлі й теплі кольори. Червоний колір може спричинити душевну вібрацію, подібну до тої, яку викликає вогнище, оскільки він є також кольором вогню. Теплий червоний діє збуджуюче. Деякі кольори викликають відчуття чогось нерівного, колючого, тоді як інші сприймаються як щось гладеньке, оксамитове – темний ультрамарин, зелений окис хрому, краплак. Є фарби, які завжди мають вигляд м'яких (краплак), інші видаються жорсткими (зелений кобальт, зелено-синій окис). Фарби можуть викликати навіть відчуття аромату. Наприклад, під час споглядання картин І. Шишкіна відчуваєш ніби озон після дощу, запах соснового лісу та ін.

Кольорам притаманна властивість створювати враження руху. Теплі кольори мають властивість «рухатись» до глядача, холодні – навпаки. Якщо намалювати два кола однакової величини і зафарбувати один жовтим, а інший синім кольором, то вже при невеликій концентрації уваги на цих колах можна помітити, що жовте коло ніби рухається від центру і майже видимо наближається до людини, тоді як синє набуває концентричного руху – як равлик, що заповзає в мушлю і віддаляється від людини.

Існують правила і прийоми, які допомагають будувати композицію в її декоративному значенні, і закони композиційної творчості, які спрямовують процес втілення ідеї в художню форму. Останні можна визначити як життєвість, виразність і цілісність. М. Нестеров зазначає, що «єдина душа» людини й природи, яка її оточує, взаємно необхідні. Ця єдина душа створює ту єдину дію, ту цілісність вражень, котрі дивують нас у творах великих майстрів Відродження, і нема потреби дошукуватися, чи володів майстер цим секретом свідомо на вершинах культури своєї епохи, чи робив це мимоволі. «Душа» необхідна картині не менше, ніж форма та колір. Вона і є тим максимумом досягнень у творчості, який виявляє присутність Бога – творця всього існуючого [14, с. 275].

Поняття «тема» й «ідея» художнього твору часто ототожнюються, що є вкрай неправильним. Немає твору, позбавленого теми, і водночас присутність ідеї у творі не завжди чітко виражена. В кожній реалістичній картині легко зрозуміти, про що розповідає художник, проте не завжди зрозуміло, що він хотів сказати своїм твором.

При виконанні навчальних завдань усі зазначені закономірності повинні враховуватися.



Іл. 1. С. Сидоренко.
Старенька біля хати. 2015

У першому семестрі навчання студентам першого курсу пропонується дві теми: «Композиція на вільну тему» і «Пейзаж Києва»; у другому – виконання трьох завдань: «Пейзаж Києва», «Київ і кияни», «Композиція на історичну тему».

Композиція на вільну тему пропонується на початку навчального року для ознайомлення і виявлення рівня здібностей кожного студента. Студенти мають можливість самостійного вибору сюжетів, аби проявити свої здібності та знання (іл. 1). Вони подають перші начерки, ескізи, які засвідчують ступінь їхніх знань і рівень підготовки. На цьому етапі треба допомогти їм здійснити композиційний пошук, обрати необхідний варіант з уже виконаних ескізів, бажано нескладний, вчасно дещо підказати, порадити тощо. Часто

студенти, не маючи досвіду, намагаються одразу робити дуже складні багатофігурні композиції – це все одно, що намагатися одразу зіграти симфонію, чого робити не варто. Завдання повинні йти від простішого до складнішого. Краще порадити обрати тему, яку студент добре знає, і запропонувати скомпонувати одну, дві або три фігури і не більше.

Викладач пояснює, що праця над сюжетною композицією починається з уміння молодого художника спостерігати цікаве і важливе. Слід наголосити, що основним і невичерпним джерелом задумів тем і сюжетів є саме життя, яке оточує художника – він повинен учитися творчо спостерігати явища дійсності, співвідносити і узагальнювати їх. Розвиток спостережливості досягається систематичними вправами з фіксації спостережень шляхом замальовок і начерків. Рисувати – означає спостерігати і порівнювати саме для того, щоб виділяти і фіксувати на папері найсуттєвіше, характерне у факті чи явищі, які його зацікавили. Тому, перш за все, потрібно спрямувати студента на постійне систематичне виконання начерків і замальовок з натури.

Слід пам'ятати, що, на відміну від письменника й драматурга, завдання художника складніше, адже він не може зобразити дію, розвинену в часі, а має передати лише один момент зображуваної події, проте цей момент повинен розкривати і попередні, і наступні обставини і дії, аби глядачеві був зрозумілим зміст картини. При розробці ескізу рекомендується коло учасників зображуваної сцени обмежувати тільки тими діючими особами, взаємовідносини яких найбільш яскраво передають кульмінаційний зміст сюжету [12, с. 26].

Для виконання завдання «Пейзаж Києва» студенти спочатку повинні знайти цікавий мотив, улюблений куточок цього міста, написати етюди, зробити замальовки (для цього бажано завжди носити з собою невеличкий альбом з олівцем), подати перші композиційні ескізи. Необхідно знайти освітлення, відповідний стан природи. Для цього треба йти на пленер і працювати з натури. Щоб увійти в роботу над пейзажем, потрібно походити день-два з етюдником і невеликими картонками, зробити низку коротких етюдів.

Мета завдання – передача стану природи через великі співвідношення. Для цього слід роздивитись обраний мотив вранці, вдень і увечері, оскільки один мотив може бути цікавішим вранці, інший – увечері. Треба знайти вірні співвідношення неба і землі, дальнього плану й переднього, зелених тонів дерев і об'єктів архітектури тощо. Завдання можна вважати вирішеним, якщо на одному етюді буде відчуватися вечір, на іншому – ранок, сонячний або сірий день [16, с. 42–48] (іл. 2).

Для вірної передачі стану природи велику роль відіграє правильно обраний загальний тон етюда. Вранці мотив буде сріблясто-голубуватий, всі предмети оточені сонячним світлом, загальний тон етюду буде сріблястим. Вдень яскраві промені сонця визначають локальне забарвлення предметів, світло стає яскравішим, а тінь темнішає, і тому загальний тон етюда стає світлішим. Увечері, залежно від того, як сонце сідає, фарби густішають, повітря зафарбовується золотисто-багряними променями, а отже, кольоровий стрій етюду буде золотистим, тіні набуватимуть холодного відтінку вечірнього неба.

Студенти подають етюди на обговорення, після чого затверджується ескіз. Часом трапляється, що студент не може сам обрати мотив і подає фрагментарні ескізи. В такому разі треба допомогти йому побачити суттєве, порадити відкинути зайве, подивитись інші етюди, згадати те, що схвилювало, зацікавило і з чого може вийти гарний пейзаж.

Існує думка, що художникові-пейзажисту не обов'язково вміти гарно рисувати й компонувати, а достатньо мати колористичний дар. Безумовно,



Іл. 2. І. Аношкін - Ларіп.
Квітучий сад. 2015

гарно писати, тонко відчувати фарби природи – важливо, але цього не завжди буває достатньо. Щоб створити пейзаж-картину, необхідно вміти користуватися всіма компонентами пейзажу, в тому числі прекрасно компонувати. Потрібне вміння вільно рисувати все те, що буде зображене на полотні. Рисунок має бути переконливим і, разом з тим, виконаним майстерно, легко. Зрештою, закомпонований і намальований пейзаж потрібно написати так, щоб відчувалась колористична гармонія, він має бути цільним, таким, щоб у ньому був відтворений певний стан природи.

Досить часто майбутні художники пишуть однакові етюди, не вміють правильно передати стан природи, у них, наприклад, всюди однакове небо. Викладач повинен звернути увагу на це. Можна показати студентам зразки пейзажів, етюди станів природи відомих пейзажистів, справжніх майстрів пензля: К. Коро, І. Шишкіна, Дж. Констебля, М. Похітонова, Ш. Добінь, С.Шишка, В. Зарецького та інших художників. Запропонувати розібратися, з чого складається чарівна сила їхнього мистецтва, що являють собою засоби великого мистецтва. Це, перш за все, знайдена оригінальна неповторна композиція, це високохудожній, виразний і гострий рисунок, правдивий і повнокровний живопис, який дає повноцінне звучання полотну, який примушує нас радіти або сумувати, поринати в роздуми або згадувати минуле, мріяти про майбутнє тощо.

Якщо мотив і тема роботи знайдені, наступним етапом є формальне вирішення ескізу. Важливим є пошук композиційної схеми, яка допомагає розкриттю теми, визначенню композиційного центру, яким, зокрема, можуть бути якась будівля, дерево тощо. Його краще не розташовувати в самому центрі картини, а змістити, наприклад, на лінію золотого перетину, трохи праворуч або ліворуч від центру.

Після виконання пейзажу у першому семестрі, упродовж якого відбулося ознайомлення і розкриття здібностей студентів (так званого характеру обдарованості, адже не секрет, що кожен з них володіє талантом у різній мірі: хтось більше лірик, хтось схильний до аналізу, а хтось пейзажист від Бога), для викладача дуже важливо розкрити ці здібності і за допомогою правильно підібраних вправ спрямувати обдарованість молодого митця.

Робота на тему «Пейзаж Києва» виконується так само, як і в першому семестрі, з урахуванням уже набутого досвіду писати етюди й компонувати. Краще застосовувати метод роботи на пленері, спробувати вести пейзаж з натури упродовж декількох сеансів. У майстерні можна тільки трохи підправляти роботу, вчитися доводити її до завершеності.

На цьому етапі набуваються дуже важливі навички писання етюдів з натури і начерків.

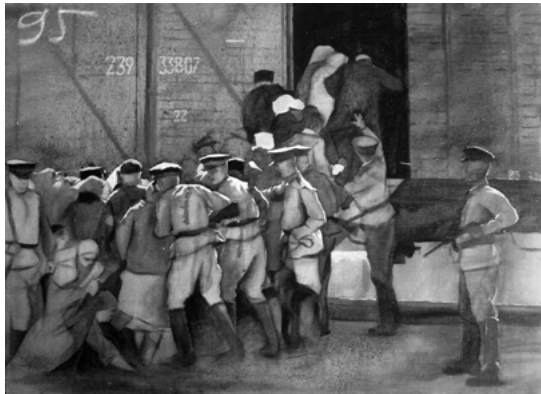
У завданні «Композиція «Київ і кияни» студент має засвідчити своє вміння спостерігати, бачити в житті цікаве, добирати суттєве. Серед труднощів, які зустрічаються, можна назвати невміння виділити важливе, уявити його зображеним. Студентам необхідно пояснити, що композиція картини – поняття

складне й неоднозначне. Коротко його можна визначити як розташування всього зображуваного матеріалу на полотні: персонажів, пейзажу, простору, світла, кольору тощо, тобто всього того, що іменується компонентами картини. Це не простий розподіл, а впорядкованість всього матеріалу, зведення окремих компонентів до взаємозв'язку, встановлення між ними різних співвідношень – психологічних, пластичних, колірних. Разом із тим, композиція – це певне розташування компонентів картини з метою розкриття ідеї твору.

Картина може стати виразною тільки тоді, коли в ній чітко передана основна думка, знайдене спільне, і з цим спільним усі частини пов'язані органічним непорушним зв'язком. Виділення головного і знаходження спільного, тобто картини в цілому, вирішення її образу – це і є композиція картини. Тут треба максимально докласти праці, кмітливості й гостроти розуму.

Відомо, що натуралізм – поверхове зовнішнє розуміння життя – полягає зовсім не в манері виконання і не в схильності художника до виконання деталей і подробиць. Натуралістичною може бути й широко написана картина, якщо в ній відсутні композиційно-образні співвідношення, тобто творче осмислення життя. Просте, бездумне зображення і копіювання випадково взятих, а тому мертвих для мистецтва предметів і персонажів, і є натуралізмом. Щоб цього уникнути, треба постійно спостерігати життя, думати, компонувати, робити начерки з природи, розвивати зорову пам'ять, малювати з уяви. Внутрішня творча робота не повинна залишати художника ні на хвилину і має супроводжувати його всюди. Треба заохочувати студентів не переставати трудитися – йдучи по вулиці, їдучи у трамваї, скрізь накопичуючи враження, матеріал, відбираючи образи для майбутнього твору.

Студентові рекомендується розглянути різні рішення, мета яких – вибрати найбільш виразне, те, що до душі йому самому. На цьому етапі найголовніший пошук. Визначивши найбільш вдале змістовне рішення, потрібно переходити до його композиційного впорядкування. На підтвердження цієї думки буде доречним згадати один цікавий факт. Професор академії мистецтв Ф.Бруні радив молодому І.Реліну вирізувати з паперу фігури персонажів картини і рухати їх на папері в різних варіаціях, поки не виявляться найвдаліше співвідношення силуетів і розташування їх в картині.



Іл. 3. С. Корабельников.
Депортація. 2015

Раніше художники користувалися для цієї мети глиною або пластиліном: виліплювали невеликого формату фігурки задуманих персонажів і розміщували їх у просторі.

Щоб основна думка стала головною в творі і, щоб позбавити себе можливості дробити форму, потрібно на початку роботи над ескізом відмовитися від деталей і компоувати тільки великі маси.

Завдання другого семестру «Композиція на історичну тему» є набагато складнішим. Студент повинен не тільки виявити здатність компоувати, рисувати, а й знати історію України, бути її громадянином (Лл. 3). Часто молоді художники обирають або дуже складні історичні події й моменти, які важко зобразити, або несуттєві й малозрозумілі. На цьому етапі основне завдання педагога – допомогти їм виділити головне, не заплутавшись у деталях. Студентові, насамперед, потрібно вивчити епоху, в якій відбувається подія, ознайомитись з історичним матеріалом. Для цього треба відвідати історичний музей, звернутися до фахових істориків, попрацювати в архівах тощо. Все це дозволить створити повноцінно правдивий і переконливий образ. Для педагога важливо в цей час підібрати і показати репродукції творів видатних художників, аби проілюструвати, як вони вирішували складні композиційні завдання (наприклад «Нічна варта» Рембрандта, «Взяття Бреди» Веласкеса, картини Яна Матейка, Олександра Мурашка, Іллі Рєпіна, Миколи Івасюка та інших художників).

Висновки. Як бачимо, композиція є однією з найскладніших і найважливіших дисциплін на творчих факультетах. Поєднання законів практичної й теоретичної композиції, застосування на практиці засобів вираження і правил є основою аналітичної та чуттєвої складової художньої творчості, розвитку образного мислення молодих художників.

Перший курс є ключовим етапом підготовки студентів для подальшого наполегливого навчання, вдосконалення своїх знань і навичок для написання дипломної картини. Структура картини багатопланова, її дія, за умови високого рівня обдарованості художника, переходить зі сфери матеріального до висот людського духу і розуміння Божественного.

Створення картини – це складний процес, який потребує повного зосередження, напруження духовних і фізичних сил, який відображає не тільки рівень знань, уміння, але й живу духовну суть художника, його душу. Тому для розвитку мислення молодих художників дуже важливе комплексне виховання особистості, що передбачає поєднання набутих глибоких фахових знань із вивченням історії України, виховання справжнього патріотизму, тобто включає високу моральність, небайдужість до долі свого народу. Це і є запорукою розвитку справжнього таланту, який повинен служити народові.

1. Алпатов М. В. Композиция в живописи: исторический очерк. – М.-Л.: Искусство, 1940. – 127 с.

2. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов: жизнь и творчество / М. В. Алпатов. – Москва

: Искусство, 1956. – 156 с.

3. *Арихейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арихейм. – Сокр. пер.... Общ. ред. и вступит. статья В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.

4. *Белютин Э. М.* Основы изобразительной грамоты [Текст] / Э. М. Белютин, 2-е изд., доп. – М.: Советская Россия, 1961. – 228 с.: ил.

5. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи / Н. Н. Волков. М.: Мистецтво, 1977. – 262 с.

6. *Григорьев С. А.* О композиции в живописи // Школа изобразительного искусства. – Вып. 6. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 142 с.: ил.

7. *Гуменюк Ф.* Український історичний живопис у контексті західноєвропейського художнього процесу / Ф. Гуменюк, Г. Ягодкін. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2012. – № 19. – С. 41–49.

8. *Художник Віктор Зарецький.* Пошуки коріння [Текст]: листи, нариси, спогади, статті / [ред., упоряд. та підгот. тексту О. В. Зарецького]; Нац. НДІ українознав. – К.: ННДІУ, 2009. – 268, [32] с.: іл.

9. *Зорко А. Є.* Рекомендації щодо виконання ескізу картини на здобуття ступеня бакалавра / А. Є. Зорко. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2011. – № 19. – С. 96–100. 10. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве (Живопись) / Из архива русского авангарда. – Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. – 67 с.

11. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский; Пер. с нем. Е.Козиной, А. Лисовского. – СПб.: Азбука, 2001. – 558 с.

12. *Кибрик Е. А.* О композиции // Юный художник. – № 11. – 1983. – 50 с.

13. *Кудрявцева К.* Композиція і мова живопису в станковій картині. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2013. – № 21. – С. 167–175.

14. *Нестеров М. В.* Из писем [Текст] / М. В. Нестеров; вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Русаковой. – Л.: Искусство, 1968. – 451 с.,

15. *Писанко М. М.* Рух, простір і час в образотворчому мистецтві [Текст] / М.М.Писанко. – К.: Вища шк., 1995. – 63 с.

16. *Подляский Ю. С.* Рисунок, живопись и композиция пейзажа [Текст] / Ю.С.Подляский // Школа изобразительного искусства: учебно-методическое пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва, 1994. – Вып. 5. – 142 с.

17. *Руубер Г.* О закономерностях художественного визуального восприятия / Г.Руубер. – Таллинн: Валгус, 1985. – 206 с.

18. *Ягодкін Г. М.* Фактор ідеї як критерій художньої істини. К.: Артанія, 2008. – Кн. 12. – 50 с., іл.

Методические рекомендации по формальному и колористическому решению эскиза

Марина Соченко

Аннотация. В статье рассмотрена методика преподавания теоретической и практической композиции на первом курсе факультета живописи, наработанная автором в процессе многолетней творческой и педагогической деятельности. Текст проиллюстрирован образцами студенческих работ.

Ключевые слова: композиция, организация плоскости, движение, ритм, композиционный поиск, композиционный центр, формальный эскиз, пластика, динамика, равновесие.

Methodical recommendations from the formal and coloristic solutions of the sketch

Marina Sochenko

Annotation. The article describes a technique of the teaching of the theoretical and practical composition in the first year of the Painting Faculty, tried and tested by the author during many years of creative and educational activities in the National Academy of Fine Arts and Architecture.

Ukrainian School of the Fine Arts has always carried a deep understanding of the features of the image and exuded by the sharpened emotional color decisions as a landscape and thematic paintings. In recent years, due to the development of the Ukrainian state, and thanks to the initiative of artists (the All-Ukrainian Biennale of historical painting "Ukraine from Tripoli to the present in the images of contemporary artists" was held for more than 10 years), an enhanced interest in historical painting and its development takes place in a society. At the same time among artists and spectators is still observed a lack of attention to the story of the picture which is one of the most interesting genres in the world of fine arts. Therefore, teachers of Ukrainian school of painting must preserve and pass on to their successors the greatest asset in this direction.

There are rules and laws of composition, the study of which helps the young artist to become a real master. These are the laws of harmony, the organization of the plane, movement, rhythm, tempo and so on. Students learn it during the classes. This knowledge and its application in practice will help in the future to approach to the main objective which is the decision and execution of graduation painting.

The composition is one of the most difficult and important subjects at the creative faculties. The combination of practical and theoretical laws of composition, application in practice and the means of expression is the basis of the rules of the analytical and sensory component of artistic creation, the development of creative thinking of young artists. Teaching

composition has both practical and theoretical components, which are inseparably linked in the learning process. The concept of subordination and composition is the ratio of all elements of the picture. First of all, the idea of art, its main idea expressed by the form. This form must comply with the spiritual essence of design to express its fullest. Contemplating, observing life, composing, we aim to combine the elements of chance connections, creating a natural whole.

The first year of education is a key step in the preparation of students for further training, improving their knowledge and skills for painting graduation painting. The structure of the multi-dimensional picture, its action, provided a high level of talent of the artist, passes from the sphere of material to the heights of the human spirit and understanding of the Divine.

Different schools of painting and different color composition solved the problem, various masters perceive and understand them in their own way. In the matter of color individual abilities of artists and a sense of personal taste, education, historical conditions and national traditions, even the physical structure of the eye are strongly manifested. Despite this diversity, there are certain principles that are discussed in the article.

The composition of colors is based on harmony, on a certain color scheme, the general tone of subordination. The overall color tone as the dominant influence on everything connects and gets into all the colors, thus forming a specific color array.

Creating a picture is a complex process that requires full concentration, stress the spiritual and physical strength, which reflects not only the level of knowledge, skills, and live the spiritual essence of the artist, his soul. Therefore, a comprehensive education of the individual is very important for the development of thinking of young artists, it provides a combination of deep professional knowledge acquired from the study of the history of Ukraine, true patriotism, including the high morality, concern in the fate of its people. This is the key to the development of the talent that is to serve the people.

The text is illustrated by examples of the students' works.

Key words: composition, organization of the plane, movement, rhythm, composition search, compositional center, a formal sketch, plastic, dynamics, balance.

УДК 378.147:745.54

Олена Тихонюк

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну НАОМА*

Особливості завдань з паперопластики для спеціалізації «Графічний дизайн»

Анотація. У статті висвітлено та обґрунтовано методичні засади завдань з дисципліни «Основи формоутворення», запроваджених на кафедрі дизайну НАОМА. Формулюються вимоги до завдань з паперопластики, окремо розроблені для спеціалізації «Графічний дизайн».

Ключові слова: формоутворення, паперопластика, об'ємна композиція, дизайн.

Постановка проблеми. Завдання з паперопластики є базовими для курсу «Основи формоутворення» – пропедевтичної дисципліни за спеціалізацією «Графічний дизайн» на кафедрі дизайну НАОМА. Вимоги до подібних практичних завдань, зумовлені специфікою кафедри та особливостями професійної діяльності. Графічний дизайн має своєрідні потреби та методи професійного становлення, котрі потребують окремого аналізу та методичного впорядкування базових завдань.

Графічний дизайн охоплює більш широкий спектр діяльності з папером, використовуючи його як у базовій освіті пропедевтичних курсів, так і в більш зрілих студентських проектах. На противагу іншим видам дизайн-проектів, папір у графічному дизайні є формотворчим матеріалом не лише на етапі ескізування та презентації проекту, а й вихідного дизайн-продукту. Важливим є те, що графічні дизайнери безпосередньо стикаються з цим матеріалом у своїй професійній діяльності. Тому основною вимогою до практичних завдань з паперопластики має бути не так уміння пластичного відтворення об'ємних форм та складних конструкцій, як власне створення нових схем та формотворчих систем в узгодженні з властивостями матеріалу.

Актуальність дослідження. З впровадженням дисципліни «Основи формоутворення» кафедрою дизайну для спеціалізації «Графічний дизайн», постала нагальна потреба розробки завдань з паперопластики, які б відповідали освітній парадигмі кафедри та специфічним потребам підготовки графічного дизайнера.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Стаття виконана відповідно до плану науково-методичної роботи кафедри дизайну НАОМА.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед останніх публікацій, що стосуються методики завдань з паперопластики у вищих художніх навчальних закладах найбільш ґрунтовними є видання Т. П. Ковальчук «Виды художественной работы с бумагой: наглядно-методическая разработка» [1],

В. Б. Устин «Композиція в дизайні» [2], Н. В. Калмыкова, И. А. Максимова «Макетирование из бумаги и картона: Учебное пособие» [3]. Важливим аспектом даних праць є формулювання освітньої мети пропонованих вправ з паперовими конструкціями. Також ці навчальні посібники дають можливість прослідкувати досвід впровадження завдань з паперопластики у навчальний процес. Проблема використання паперу як основного формотворчого матеріалу в курсових роботах на кафедрах графічного дизайну та виставкових об'єктах сучасного мистецтва була висвітлена автором статті у попередніх публікаціях [4; 5].

Окремо можна розглянути ряд видань, присвячених конструктивним аспектам паперопластики, а також можливостям їхнього використання в різних видах проектування: дизайні, архітектурі, моді [6; 7; 8; 9]. Основною метою цих публікацій є розкриття основних принципів конструювання з паперу та їхньої варіативності. Особливої уваги заслуговує чітка класифікація технічних прийомів та способів роботи в паперопластичі.

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. У всіх вищезгаданих працях йдеться про конкретні схеми складання, які пропонують засвоїти студентів, або, навпаки, подають завдання на відпрацювання певних загальних композиційних засад в об'ємно-просторових композиціях без зв'язку з технікою та матеріалом.

Мета даної статті – розкрити методика, яка ґрунтується на засвоєнні засад об'ємно-просторового конструювання на основі геометричних форм в узгодженні з властивостями матеріалу та створенні серії об'єктів, керуючись єдиною формоутворюючою парадигмою.

Новизна наукового дослідження. Автором запропоновано методичну розробку завдань з паперопластики, спеціально призначену для спеціалізації «Графічний дизайн» з урахуванням потреб фахової підготовки.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. У статті висвітлюється проблема вимог та постановки завдань з паперопластики у контексті розвитку студентами вміння використовувати засоби виразності матеріалу та його пластичні характеристики в проектній діяльності, спираючись на технічні й економічні аспекти формоутворення.

Виклад основного матеріалу. Широкі дидактичні можливості паперопластики завдячують пластичним властивостям паперові, як матеріалу. Його використання в пропедевтичних курсах ґрунтується на доступності, простоті технічного виконання в поєднанні зі значними конструктивними можливостями. Він є незамінним об'єктом в навчальному процесі студентів кафедри графічного дизайну. Тому першим етапом у роботі з паперопластикою має бути ознайомлення студентів з різновидами матеріалу та їхніми властивостями.

Задля оптимального виконання складних об'єктів, як в межах дисципліни «Основи формоутворення», так і в подальших дизайн-проектах, студентам слід оволодіти азами паперопластики. Тому першочергове завдання – теоретичне та практичне осягнення якісних характеристик паперу.

Практичний аспект покликаний висвітлити пластичні та механічні властивості паперу й розкрити такі специфічні можливості конструювання з

нього, які недоступні в інших матеріалах. Папір синтезує в собі пластичність та пружність водночас. Цей піддатливий матеріал легко згинається, скручується, рижеться, піддається тисненню.

У дослідженнях папір характеризують як в'язко-пружне тіло. Проведені досліди фіксують у паперових моделях пружність, в'язко-пружність, деформації, які залежать від структури паперу [10, с. 20–21]. Їхній характер пов'язаний з таким явищем як волокниста структура паперу. Залежно від напрямку волокон на площині аркуша папір має різні механічні особливості. Слід розповісти студентам про різновиди паперу, картону, акцентувавши їхню увагу на пластичних та виразних можливостях матеріалу залежно від його якісних показників. Варто також коротко розкрити технологічний бік виробництва паперу в контексті його ролі в паперопластиці.

Потреба осягнути художні особливості паперу продиктована специфікою практичної діяльності графічного дизайнера. Адже вміння створити оригінальне виразне художньо-пластичне вирішення паперового об'єкта може стати основою проектування не лише упаковки, але й рекламних брошур, буклетів, проспектів, листівок, фірмової айдентики та іншої поліграфічної продукції з паперу. Тому «відчуття матеріалу» допоможе в майбутньому дизайн-проектуванні використовувати як тектонічні, так і образні можливості паперу.

Основною метою практичних вправ є освоєння засобів виразності в паперопластиці та можливість вільно втілювати навички в оригінальних авторських композиціях.

Серед відомих засобів виразності у паперопластиці працюють ажурність, пластичність, фактура. Варто зауважити, що такий засіб виразності паперу, як колір використовувати в пропедевтичних вправах з паперопластики не рекомендуємо. Це може відволікти від сприйняття чистої конструктивної форми та надати об'єктові додаткових графічних рис, не обумовлених завданням.

Доцільним буде практичне завдання, що пропонується для ознайомлення з пластичними можливостями паперу: рельєфні композиції з акцентом на засобах виразності матеріалу та його пластичних характеристиках: ажурності, фактурі, текстурі, пластичності тощо.

Наступним завданням є «виконання об'ємних геометричних фігур способом складання». Створення серії базових геометричних форм на основі єдиного принципу складання потребує особливого проникнення в структуру форми. Подібні вправи розкривають не лише об'ємно-просторові та конструктивні можливості паперопластики, а й спонукають студента розробляти складні схематичні «алгоритми форми», в яких важливим є послідовність виконання та чітка координація всіх маніпуляцій. Таким чином відбувається розвиток специфічного конструктивного мислення, при якому фіксуються причинно-наслідкові зв'язки трансформації форми, зокрема з площини в об'єм.

Мета цього завдання – розвиток системного бачення процесів трансформації від площини до об'ємної заданої форми.

Під час роботи слід звертати увагу на оригінальність схеми, її доцільність та економічність. Окрім цього, не варто забувати також про естетичні риси.

Йдеться про пропорційність, своєрідну «графіку» ліній згину паперу, моделювання замків та стиків конструкції.

Однією з проблем, що потребуватиме вирішення, є способи фіксації складеної форми. Серед пропонованих вирішень можуть бути різновиди згинів, коли фігура утримується завдяки силі тертя паперу та його жорсткості. Ще один спосіб – це система клапанів, які входять у щілини між шарами паперу.

Практичне завдання: розробити власні схеми та виконати серію на основі єдиної системи складання куба, циліндра, конуса. Форми створюються з цільного аркуша паперу правильної форми, без висічок.

Тема «об'ємно-просторова паперопластика на базі основних геометричних форм» дозволяє використовувати більший діапазон технічних засобів. Конструктивні засади формотворення найдоступніші для розуміння в простих геометричних формах. Тому для пластичних вправ доцільно обрати такі фігури як куб, піраміда, циліндр. Проектування на базі правильних геометричних тіл дозволяє студентам ґрунтовніше досягнути формотворчі засади згаданих об'ємів, та оперувати такими (закладеними в їхні конструктивні основи) характеристиками як площина, грань, кут, а також пропорції, модуль, ритм.

Метою цього завдання є набуття навичок створення єдиної конструктивної системи для низки заданих форм.

Пластичне освоєння простору, обмежене лише зовнішніми межами заданої форми, потребує віднайдення оригінального конструктивного та художнього вирішення. Ціннісними показниками в роботі є спрямованість на раціональність формоутворення. Йдеться про досягнення виразної будови об'єкта з використанням мінімальних затрат матеріалу, клейових швів та спрощення технічних прийомів.

Також вартісним є розробка універсальної системи побудови форми з потенціалом подальшого розвитку, модифікації та варіативності. Зокрема застосування єдиного формотворчого принципу при створенні усіх заданих геометричних тіл дозволяє студентам досягнути поняття серійності відповідно до об'ємно-просторових об'єктів, що є важливим для виконання наступних фахових курсових завдань (проект серії пакувань).

Пропоноване практичне завдання: розробка та виконання серії об'ємно-просторових композицій на базі простих геометричних форм (куб, циліндр, конус).

Останнім етапом серії завдань з паперопластики є пластичне поєднання різних геометричних форм. Складні паперові конструкції проектуються на основі взаємопроникнення фігур. У композиції може виділятися домінуючий об'єм, стосовно якого здійснюється втручання, яке обов'язково мусить бути конструктивно підпорядковане внутрішній структурі основного геометричного тіла. Також можливі варіанти, коли всі об'єкти рівнозначні зі спільною конструкцією та пропорціями. Цікавими є способи використання форми та контрформи, коли певна система побудови однієї геометричної фігури формує простір, тожожний іншій формі.

Метою цього завдання, яке дотичне до галузі пакування, є створення унікальної форми, яка міститиме в собі гіпотетичний продукт, а також

засвоєння студентами створення образу товару шляхом пластичних особливостей конструкції.

Практичне завдання: створення складних об'ємно-просторових конструкцій на основі втручання простих геометричних форм.

Практична робота на всіх етапах передбачає самостійну розробку студентами схем та формотворчих принципів. Методика категорично не допускає репродукування чужих зразків.

Головні висновки. Розробка завдань з паперопластики для спеціалізації «графічний дизайн» повинна корегуватися відповідно до освітніх та професійних завдань графічного дизайнера. Важливим у даному контексті є засвоєння студентами засад об'ємно-просторового моделювання та конструювання в узгодженні з пластичними властивостями матеріалу (паперу) як основного формотворчого матеріалу в дизайнерському проекті. Завдання на основі базових геометричних форм покликані забезпечити оволодіння матеріально-конструктивним мисленням, розумінням функціонально-естетичних засад проекту та єдності функції й конструкції. Власноруч конструюючи складні об'ємно-просторові композиції, студенти опановують принципи просторової трансформації заданої площини, структурування окремих елементів форми. Важливим завданням саме для майбутніх графічних дизайнерів є створення серії об'єктів на базі єдиної формоутворюючої парадигми, що є основою такої професійної діяльності як пакування.

Перспективи використання результатів дослідження. Матеріали даної статті можуть бути використані викладачами та студентами вищих художніх навчальних закладів зі спеціалізації «Графічний дизайн» для викладання та освоєння базових завдань з паперопластики в межах дисципліни «Основи формоутворення».

1. Ковальчук Т. П. Виды художественной работы с бумагой: наглядно-методическая разработка / Т. П. Ковальчук, Н. И. Резниченко. – Одесса : Астропринт. – 1998. – 76 с.

2. Устин В. Б. *Композиция в дизайне* М. : АСТ: Астрель, 2007. – 239 с.; 2-е изд.

3. Калмыкова Н. В., Максимова И. А. Макетирование из бумаги и картона: Учебное пособие. – М. : Книжный дом «Университет», 2000. – 80 с.: ил.

4. Тихонюк О. В. Папір як формотворчий матеріал в проектній діяльності студентів кафедри графічного дизайну // Вісник ХДАДМ : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАДМ, 2013. – С. 39–42.

5. Тихонюк О. В. Фігуративна паперопластика в Україні: технічні та стилістичні тенденції // Мистецтвознавство '13: науковий збірник. – Львів : СКІМ, 2013. – № 2. – С. 56–61.

6. Jackson P. Complete Pleats: Pleating Techniques for Fashion, Architecture and Design // P. Jackson. – Laurence King Publishing; Mac Win Pa edition. – 2015.

7. Paul Jackson. Cut and Fold Techniques for Pop-Up Designs Published // P. Jackson. – Laurence King Publishing; Mac Win Pa edition. – 2014.

8. Paul Jackson. Folding Techniques for Designers: From Sheet to Form // P. Jackson. – Laurence King Publishing; Mac Win Pa edition. – 2011.

9. Natsumi Akabane. Encyclopedia of Paper-Folding Designs: Effective Techniques for Folding Direct Mail, Announcements, Invitation Cards and more // A. Natsumi. – Pie Books, 2008. – 252 p.

10. Шевчик В. Г., Хаджинова С. Є. Методи розрахунку механічних властивостей гофрованого картону // Упаковка. – № 1. – 2013. – С. 20–25.

**Особенности заданий из бумагопластики
для специализации «Графический дизайн»**

Елена Тихонюк

Аннотация. В статье раскрываются и обосновываются методические основы заданий по предмету «Основы формообразования» на кафедре дизайна НАОМА. Формулируются требования к заданиям по бумагопластике, разработанные специально для специализации «Графический дизайн».

Ключевые слова: формообразование, бумагопластика, объемная композиция, дизайн.

**Methodically of teaching paper forming
for specialization «Graphic Design»**

Olena Tykhoniuk

Annotation. The task of paper forming is basic for the course of «The theory of forming» – the propaedeutic discipline of the Design Department of the National Academy of Fines Arts and Architecture. The requirements on such practical assignments are envisaged by the specialty of the Department of Design and by the peculiarities of professional activity. Graphic Design has somehow different demands and methods of professional development, and these peculiarities should be properly analyzed at first as well as basic assignments should be methodically organized.

The scope of usage of paper in Graphic design is very wide; it's used during the basic education in propaedeutic courses as well as in students' projects of upper courses. In contrary to the other types of design the paper itself in graphic design is for outline design project. It is important that the graphic designers are directly dealing with the paper material in their professional activity. So, among the main priorities of the paper forming course should be not only the skills of plastic development of 3-d forms and composed construction but also the creation of new forms and forming systems according to the properties of the material.

In the framework of the discipline there are lectures, individual work with the students for the discussion of chosen by them ideas and the ways of the project realization, as well as independent work of the students for the practical part of the assignment.

At the beginning the students are faced with the high quality patterns of paper, its features and technical peculiarities of work with it on the basis of theoretical material and practical tasks.

The next assignments based on the basic geometrical forms are called to ensure the usage of material and modeling thinking, understanding of functional and esthetic fundamentals of the project and unity of the function and construction. Students, by independently making complicated

three-dimensional composition, are studying the principles of space transformation of given area and structuring of independent elements of form. The important task for future graphic designers is to make a series of objects on the basis of the one forming paradigm, which is foundation for the packaging as a professional activity.

The independent development by the student of schemes and forming principles is provided by the practical work itself at all the stages. The method is absolutely excepting the reproduction of borrowed patterns.

Key words: modeling, paper forming, three-dimensional composition, design.

УДК 743:7.041.2

Зіновій Федик*доцент кафедри рисунка НАОМА***Зображення кінцівок людини**

Анотація. Досліджуючи методику навчання зображувати кінцівки людини – одне з важливих завдань з рисунка, – автор акцентує увагу на можливості досконального вивчення в укрупненому масштабі таких частин тіла людини, як ноги і руки. Наголошується, що оволодіти майстерністю рисунка кінцівок рук і стоп можна тільки за умови постійної роботи з натурою, а також уважного і глибокого їх вивчення.

Ключові слова: зображення кінцівок людини, анатомічні вузли стопи і кисті, супінація, пронація, м'язи кінцівок, фаланги пальців, склепіння стопи, пластична характеристика кінцівок.

Постановка проблеми. Навчальна постановка «Зображення кінцівок людини» введена до програми II курсу і здійснюється після того, як студенти на спеціальних лекціях ознайомилися з внутрішньою і зовнішньою пластикою руки й стопи. Без попереднього оволодіння таким матеріалом робота над постановкою не може проходити успішно. Студентові надається можливість досконально вивчити в укрупненому масштабі такі частини тіла людини, як ноги і руки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У дослідженні автором було використано праці таких науковців, як Г. Баммес, В. Могілевцев, Н. Ростовцев та ін. Особливої уваги заслуговує праця Н. Ган, де наукова термінологія – будова кісток, їхнє з'єднання, а також вчення про м'язи, пропорції тіла людини – подана українською мовою. Наведено анатомічний аналіз малюнків видатних художників О. О. Іванова, К. П. Брюллова та інших.

Актуальність дослідження. Будь-яка навчальна постановка з рисунка за програмою II курсу дуже важлива, але особливу увагу завжди необхідно приділяти рисункові деталей. Студенти, здебільшого, слабо володіють, наприклад, технікою рисунка із зображення кінцівок рук і ніг. Тут потрібні своя методика і система навчання, чому й присвячене дане дослідження.

Новизна наукового дослідження. Автором пропонується вперше зібраний і детально проаналізований текстовий та ілюстративний матеріал в укрупненому масштабі для роботи над постановкою «Зображення кінцівок людини». Велико-го значення надається послідовності й поетапності виконання завдання.

Виклад основного матеріалу.

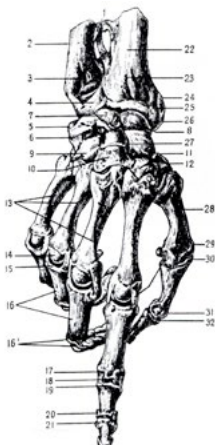
Рисунок кінцівок людини з аналізом скелета та м'язів. Для виконання завдання модель слід обирати особливо ретельно. Найбільш прийнятними будуть кисті рук і ступні з добре вираженою скелетною основою й типовими фор-

мами, що дасть можливість студентів підмітити й чітко засвоїти характерні особливості [3]. Потрібно також обрати найбільш природне положення моделі. Можна, наприклад, дві кисті рук об'єднати якою-небудь дією або виставити кожную окремо. В одній постановці можна також змістовно взаємно об'єднати кисті рук з ногою. Водночас необхідно подбати, щоб «рухи» були природними. Плоско поставлені постановки менш цікаві для рисунка. Постановку слід зробити в легкому ракурсі, з цікавим ефектом, можливо й складним, але корисним для студентів. При постановці бажано домагатися, щоб виразно прочитувались основні пластичні й анатомічні вузли кисті руки – зап'ястя, п'ясть, пальці, як у положенні «супінація», так і в положенні «пронація» [8].

При використанні штучного джерела освітлення його слід розміщувати зверху, щоб виразно прочитувались велика форма і будова кисті, а також не зникали дрібні деталі.

Виразна постановка викликає у студентів зацікавленість і бажання старанно виконувати завдання. Під час роботи над живою натурою здійснюються й окремі зарисовки, більш-менш закінчені рисунки зі скелетної основи руки або гіпсових зліпків. Це сприяє кращому розумінню живої форми, і розміщувати їх краще на тому ж аркуші, де зображується жива натура.

Дана постановка складна в тому плані, що на аркуші паперу мають розташуватися і частини живої моделі, й анатомічні рисунки скелет. Таке виконання привчає студентів гарно komponувати на форматах всі елементи майбутнього рисунка. Завдання викладача в даному разі – допомагати студентів цікаво закомпонувати всі елементи. На перших етапах рисування бажано визначити загальні напрямки та пропорції, а також окреслити деталі стосовно цілого. Попереднє ознайомлення з внутрішньою будовою кисті, її пропорціями, зовнішніми конструктивними особливостями дає можливість правильно зобразити її (іл. 1).



Іл. 1. Кістки і суглоби кисті [7]:

1 – міжкісткова зв'язка; 2 – ліктьова кістка; 3 – головка ліктьової кістки; 4 – зв'язка суглоба; 5 – горохоподібна кістка; 6 – тригранна кістка; 7 – напівмісяцева кістка; 8 – човноподібна кістка; 9 – гачкувата кістка; 10 – головчаста кістка; 11 – мала багатокутна кістка; 12 – велика багатокутна кістка; 13 – третя, четверта, п'ята п'ясткові кістки; 14 – головка четвертої п'ясткової кістки; 15 – суглобові западини перших фаланг; 16 – перші, або основні, фаланги; 17 – зв'язки суглобів; 18 – блок; 19 – суглобова западина; 20 – місце прикріплення суглобової зв'язки; 21 – нігтьова фаланга; 22 – променева кістка; 23 – борозенка на кістці; 24 – нижній кінець променевої кістки; 25 – місце прикріплення сумкової зв'язки; 26 – суглобова западина променевої кістки; 27 – суглобова западина човноподібної кістки; 28 – п'ясткова кістка великого пальця; 29 – головка першої п'ясткової кістки; 31 – блок основної фаланги першого пальця; 30 і 32 – суглобові западини

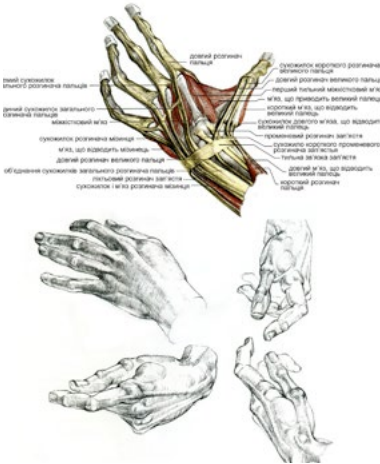
Рисування стопи потребує передусім визначення і врахування в подальшому точок опори, які мають суттєве значення при аналізі й побудові зображення стопи. Форма останньої у різних людей неоднакова – коливається від стопи плоскої до високої. Якщо кисті у своїх рухах порівняно самостійні, то рухи ніг взаємопов'язані з рухом тулуба. До того ж, опорна та вивільнена стопи мають різні форми, тому корисно нарисувати її у цих двох позиціях (іл. 2).



Іл. 2. Скелет стопи [7]:

1 – великогомілкова кістка; 2 – внутрішня кісточка; 3 – таранна кістка; 4 – головка таранної кістки; 5 – човноподібна кістка; 6 – п'яткова кістка; 7 – перша плеснова кістка; 7.1 – головки плеснових кісток; 8 – сесамоподібна кістка; 9 – основна фаланга великого пальця; 10 – нігтьова фаланга великого пальця; 10¹ – нігтьові фаланги другого і третього пальців; 11 – міжкісткова зв'язка; 12 – малоомілкова кістка; 13 – зчленування між кістками гомілки; 14 – зовнішня кісточка; 15 – п'яткова кістка; 16 – міжкісткові м'язи;

I – перша клиноподібна кістка; II – друга клиноподібна кістка; III – третя клиноподібна кістка; IV – кубоподібна кістка



Іл. 3. М'язи і зв'язки кисті руки в перспективі і архітектонічна форма кисті [1]

Начерки рук і стоп, включаючи повсякденні спостереження за рухами і структурною побудовою їх, становлять цікавий пізнавальний матеріал для кожного студента. Руки жіночі, чоловічі, дитячі, літніх людей такі ж різні, як і обличчя, тому вони повинні бути постійними об'єктами спостереження та вивчення, а також відтворення по пам'яті.

Зарисовуючи ступні, їхні «сліди», треба особливу увагу звернути на перспективні скорочення форми. Це має значення при передачі в рисункові постановки фігури.

Рисунок кінцівок рук. Значну користь приносить копіювання відомих художніх творів, особливо на старших

курсах. Водночас необхідно пам'ятати, що великі майстри, зображуючи руки, припускалися певної свободи щодо трактування їх. Вони попередньо виконували багато рисунків, аби знайти положення рук, яке б допомагало розкривати їхній задум.

Руки, й зокрема кисті, за Леонардо да Вінчі, повинні відображувати наміри того, хто рухає ними, наскільки це можливо, тому що той, хто володіє емоційним судженням, супроводжує цим судженням душевні наміри у всіх своїх рухах [4]. Для того, аби передати в рисункові рук певні душевні наміри, студентові необхідно вивчити їхню будову, напам'ять знати форму і вільно володіти нею.

Студентів інколи турбує те, що коли вони акцентують увагу на аналітичному підході, рисунки виходять сухішими, схематичнішими, в них мало життя, експресії. Однак для студента важливо передати не протокольне зображення руки, а живий, одухотворений її образ. Якщо він правильно зрозумів пояснення педагога, то можна рисувати форму без перебільшеного передавання анатомії. Проте, рисуєчи живу форму руки, він повинен лініями означити найменші прогини, які прочитуються в натурі, підкреслити конструктивну суть форми, яка є характерною для даної моделі.

Студенти повинні насамперед добре засвоїти академічну сутність рисунка – творчий бік можна буде розвивати і після закінчення навчального закладу. Якщо ж майбутній художник вийде з академії без твердих знань, без школи, то потім отримати такі навички буде набагато складніше, а іноді й проблематично. Тому в процесі роботи зі студентами постійно потрібно вимагати, щоб, рисуєчи кінцівки людини, вони не тільки вивчали натуру, яка знаходиться перед ним, а й користувалися анатомічними таблицями, рисунками, муляжами, а також перевіряли, як даний м'яз розташовується на кінцівках при певному напруженні, яка повинна бути його форма (іл. 3). Наприклад, студент, рисуєчи кінцівки рук людини, зобразив їх з грубими анатомічними помилками. Педагог, побачивши помилку, має вказати на неї студентові, а іноді для кращого розуміння й виправити рисунок.

Суглобами називаються перервні з'єднання кісток. У більшості суглобів одна з двох зчленованих кісток має западину, а друга – потовщений виступ, що прилягає до цієї западини. Суглоби укріплені суглобовими сумками, зв'язками і м'язами так, що для кісток забезпечується свобода рухів згинання, розгинання, відведення, приведення, повороти вбік, круговий рух.

Рука має суглоби: плечовий, ліктьовий, променево-зап'ястковий та суглоби, в яких (іл. 4) пов'язуються кістки зап'ястя з п'ястковими кістками, п'ястково-фалангові і міжфалангові.

Плечовий суглоб утворюється так: кругла головка плечової кістки входить у суглобову западину лопатки, маючи змогу вільно в ній обертатися. Роль ключиці полягає в тому, щоб допомагати рухові руки і водночас утримувати на місці плечовий суглоб. При рухах руки нижній кінець плечової кістки описує дугу. Нижній кінець плечової кістки, значно потовщений, має так званий

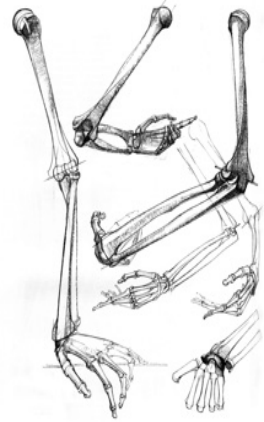
блок і головчасте, підвищене для зчленування з кістками, передпліччя. Напівмісячна вирізка ліктьової кістки і головка променевої кістки ковзають по суглобовій поверхні блоку і головчастого підвищення плечової кістки, утворюючи разом з ним ліктьовий суглоб.

Променева кістка потовщена на нижньому її закінченні і зчленується з кістками зап'ястя. І навпаки, вузька внизу ліктьова кістка не зчленується безпосередньо із зап'ястям. Обидві кістки закінчуються шилоподібними відростками, до яких прикріплюються зв'язки, що йдуть до кісток зап'ястя. Нижній кінець променевої кістки і верхній ряд кісток зап'ястя утворюють променево-зап'ястковий суглоб.

Коли рука витягнута і кисть перебуває на одній прямій з передпліччям, суглоби мало помітні на поверхні руки. Коли ж кисть у зігнутому положенні, якщо дивитися на неї збоку, то на профільній лінії руки будуть помітні горбки, які вказують на наявність зчленувань. Цими горбками є виступи нижнього кінця променевої кістки, кісток зап'ястя, основ п'ясткових кісток і головок п'ясткових кісток.

Зазвичай студентові здається, що його помилка була в тому, що він не дуже точно передав лінійний обріз ліктьового суглоба [6], оскільки педагог саме там виправив рисунок, або не зовсім передав тоном об'єм і форму руки. Інакше кажучи, студент переконаний, що у нього не було серйозних помилок в рисункові, просто педагог талановитіший за нього, має гостріше око, і він краще схоплює характер форми. Насправді ж студент виявив незнання анатомічної будови руки, нерозуміння того, що при звичайному природному положенні руки кістки передпліччя завжди перехрещені, або, інакше кажучи, коли кисть руки тильним боком повернена вперед, кістки знаходяться в положенні пронації (див. іл. 4). Коли ж кисть руки повернена долонею вперед, то променева і ліктьова кістки вибудовуються паралельно одна щодо іншої. Це положення називається положенням супінації – звідси й певне положення зморшок та м'язів і певний обрис форми. У такому випадку студентові необхідно звернутися до анатомічної таблиці й простежити закономірність анатомічної будови форми, а потім на скелеті перевірити, чи правильне дане положення.

Після лінійно-конструктивного вираження форми необхідно контурною лінією уточнити виступи суглобів, а потім уважно простежити за розташуванням складок шкіри. Шкірний покрив, зморшки допомагають підкреслити характер форми. Якщо складки шкіри і зморшки зображені правильно, на місці, вони яскравіше підкреслюють анатомічну структуру. Це переконливо доводять, наприклад, рисунки А. Дюрера [5].



Іл. 4. Скелет руки в функції і взаємозв'язок форм [1]

Рисунок кінцівок ніг. При аналізі скелета нижніх кінцівок слід мати на увазі, що знизу таз з'єднується з вільними нижніми кінцівками, кожна з яких складається із стегнової кістки, великогомілкової і малогомілкової кісток гомілки, котра лежить поруч, і стопи, яку утворюють передплюсна, плесна і фаланги пальців (див. іл. 2). Перелічені кістки зчленовуються одна з одною у суглобах: кульшовому, колінному, гомілковостопному, а також у суглобах стопи.

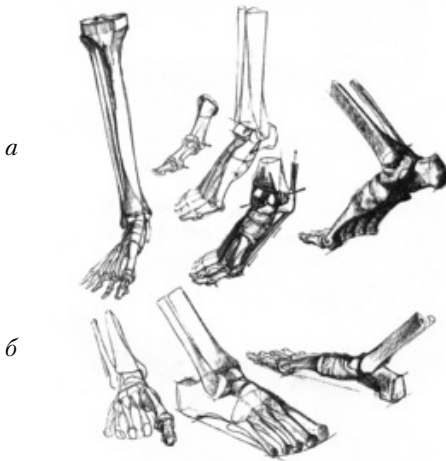
Зверху до надколінної чашки прикріплюється чотириголовий м'яз стегна, а знизу надколінна чашка прикріплюється до великогомілкової кістки. Суглобові поверхні великогомілкової і стегнової кісток разом з надколінною чашкою утворюють колінний суглоб, укріплений зв'язками і м'язами. Великомілкова і малогомілкова кістки, що лежать поруч, своїми верхніми закінченнями зчленовуються одна з одною. Виростки цих кісток, так звані кісточки, утворюють своєрідну вилку, що затискає таранну кістку стопи. Опухла суглобова поверхня таранної кістки ковзає між обома кісточками у суглобовій западині великої гомілки.

Як вже було сказано, стопа (див. іл. 2) поділяється на три частини: передплюсна, плесна і пальці стопи. Із п'яток трубчастих кісток [2] плесна своєю товщиною виділяється кістка великого пальця. Товсті задні кінці кісток плесна зчленовуються з кістками передплюсна, круглі ж їхні головки з основними фалангами пальців. Стопа, побудована за принципом склепіння, становить опору всього тіла (іл. 5). Її будова сприяє пом'якшенню поштовхів, яких зазнає тіло під час ходіння, бігу і стрибків. Склепіння стопи опирається спереду на головки плесневих кісток, а ззаду – на п'яткову кістку.

М'язи нижніх кінцівок (іл. 6).

Розглядаючи м'язи гомілки, необхідно звернути увагу на колінний суглоб, пластика якого потребує ретельного студіювання. Рисувальник повинен мати виразне уявлення про всі деталі коліна. З анатомічних деталей його для пластичної характеристики форми ноги найбільше значення мають виростки стегнової кістки, виростки і горбатість великогомілкової кістки, головка малогомілкової кістки, надколінна чашка і власна її зв'язка, яка перетягує відклади і поділяє коліно на дві частини.

М'язи гомілки поділяються на три групи: передні, зовнішні і задні. Передній великогомілковий м'яз, починаючись біля зовнішнього



Іл. 5. Нижні кінцівки: *а* – скелет гомілки і стопи, їхні функції та взаємозв'язок; *б* – скелет правої стопи з огляду її загальної конструкції [4]



Іл. 6. М'язи і зв'язки стопи: а – вигляд ззовні; б – вигляд зсередини [1]

Зчленування плеча, ліктя, зап'ястя, коліна і стопи мають бути предметом особливої уваги в роботі над рисунком людської постаті. Не вивчивши і не засвоївши їх, студент не зможе правильно побудувати фігуру і передати її рух.

Висновок. Щоденні начерки рук і ніг, спостереження за їхніми рухами, виконання навчальних завдань – все це матиме велике значення у майбутній роботі художника. Отже, спостереження і зарисовки повинні стати постійними вправами студентів. Це полегшить їм створення композиційних ескізів, виконання завдань за уявою – без натури – у різних положеннях.

Оволодіти майстерністю рисунка кінцівок рук і стопи можна тільки за умови постійної роботи з натури, уважного і глибокого вивчення їх.

виростка великогомілкової кістки, спускається по гомілці і, переходячи в сухожилок, іде на стопу. Прикріплюється великогомілковий м'яз до першої клиноподібної кістки та до основи першої плеснової кістки. Цей м'яз розгинає стопу і піднімає її внутрішній край.

Довгий розгинач другого, третього, четвертого і п'ятого пальців ноги починається від двох кісток: від зовнішнього виростка великогомілкової кістки і від малогомілкової кістки. Біля гомілковостопного суглоба він поділяється на п'ять сухожилкових шнурків, які прикріплюються до другого, третього, четвертого і п'ятого пальців, а п'ятий шнурок до основи п'ятої плеснової кістки. Довгий розгинач великого пальця йде від нижньої частини малогомілкової кістки і прикріплюється круглим сухожилком до нігтьової фаланги великого пальця.



Іл. 7. К. Антонов. Зображення кінцівок рук і ніг з анатомічним аналізом. Академічне завдання. *Тонований папір, олівець. 1989*

1. *Баммес Г.* Образ человека : Учебное пособие и практическое руководство по пластической анатомии для художников. Санкт-Петербург, «Дитон», 2011. 507 с.
2. *Ган Н. С.* Курс пластичної анатомії людини. К. : Мистецтво, 1965. 69 с.
3. *Учебный рисунок* : учеб. пособие для высш. худож. учеб. заведений / под ред. В. А. Королева. – М. : Изобр. искусство, 1981. – 126 с. : ил.
4. *Леонардо да Винчи.* Избранное / Пер. и коммент. А. А. Губера, В. П. Зубова, А. М. Эфроса – М. : Гослитиздат., 1952. – 258 с. :ил
5. *Ростовцев Н. Н.* Академический рисунок: Курс лекций. М. : Просвещение, 1973. С. 191.
6. *Академический рисунок* [Текст] : курс лекций : [учеб. пособие для худож.-граф. фак. пед. ин-тов] / Н. Н. Ростовцев. – Москва : Просвещение, 1973. – 294 с.
7. *Соловйов О. М.,* Смирнов Г. Б., Алексеева С. С. Навчальний рисунок. К. : Образотворче мистецтво і музична література, 1956. 225 с.
8. *Могилевцев В. А.* Основы рисунка : Учеб. пособие. – Санкт-Петербург, СПб. : «АРТИНДЕКС», 2007. 72 с., ил.

Изображение конечностей человека

Зиновий Федик

Аннотация. Исследуя методику обучения изображения конечностей человека – одно из заданий по рисунку, автор акцентирует внимание на возможности усовершенствованного изучения в укрупненном масштабе таких частей тела человека, как ноги и руки. Подчеркивается, что овладеть мастерством рисунка конечностей рук и стоп можно только при условии постоянной натурной работы, внимательного и глубокого изучения их.

Ключевые слова: изображение конечностей человека, анатомические узлы стопы и кисти, супинация, пронация, мышцы конечностей, фаланги пальцев, свод стопы, пластическая характеристика конечностей.

Drawing of Human Limbs

Zinoviy Fedyk

Annotation. The research is intended to study the drawing technique of human limbs as one of the important tasks of art teaching; the author has given careful consideration to the possibility of thorough study of human legs and arms in large scale.

Since the academic program for the second year of study requires that the students have to learn the inner and the external plastic of human hand and foot, as well as a natural plastic posture at artificial light, it is of the essence to pick a model with expressive limb skeleton.

The task requires deliberate arrangement decision for a paper sheet

format – both for the model limbs and for the limbs' skeletons. The hands' and feet's sketches of daily observations including their movements and structure are to be educational material for every student.

The special attention of the students is to be focused at the forearm bones at the position of supine and prone luxation. It also is very important to copy famous artworks of great masters, the practice will do much good. Besides, the students must use anatomical charts, drawings and moulages. While analyzing the skeleton of lower limbs one should keep in mind that pelvis is jointed with legs each of that consisting of thighbone, shin bone and splinter bone of anticnemion, and a foot consisting of bony tarsus and a forefoot. The foot is built as an arch cover and supports the whole body. Coupling of a shoulder, an elbow, a carpus, a knee and a foot are to be the subject of much attention of any artist. The student that failed to learn the aforesaid won't be able to build a man shape and to depicture his movements correctly.

Speaking about the lower leg's musculi it is necessary to mention that knee-joint is subject to detailed study. The musculi are divided into three groups: front, external and back ones. Every day sketches of arms and legs, careful and detailed study, accomplishments of learning activities will be essential for future artist's work. Arms of men and women, elder people and children are different, the same as their faces. Hence, observation and sketchers are to become students' daily exercises for it is the only way to acquire skills of limbs drawing.

Key words: depiction of human limbs, anatomical ganglions of the foot and the hand, supination, pronation, the muscles of the limbs, phalanges, arch of the foot, plastic limbs description.

УДК 378.6.096:71(477-25) НАОМА

Олег Грищенко

*здобувач кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА,
старший викладач кафедри графічних мистецтв НАОМА
науковий керівник: проф. О. А. Лагутенко*

Книга художника як творчий метод у навчальному процесі (на прикладі майстерні книжкової графіки НАОМА)

Анотація. У статті висвітлено досвід впровадження книги художника у курсових завданнях майстерні книжкової графіки професора Г. Галинської. Обґрунтовано актуальність цього виду проектування для творчих вишів та визначено роль подібних завдань у творчому та професійному становленні книжкового графіка.

Ключові слова: книга художника, книжкова графіка, арт-об'єкт, майстерня книжкової графіки НАОМА, дисципліна «Композиція».

Постановка проблеми. Книга художника на сьогодні посідає особливе місце у книжковому та концептуальному мистецтві. Це досить широкий спектр проектної та творчої діяльності від традиційного кодексу, виданого невеликим тиражем у ручний чи механічний спосіб до виставкових арт-об'єктів. Книга в цих випадках набуває специфічного значення – цільного художнього об'єкта, де автор перетворює вербальний текст у візуальний за допомогою розробки оригінальної книжкової конструкції, стилістичних характеристик зображення та техніки виконання. Книга художника – це великою мірою домінування художника над письменником (часто сам художник пише текст). Становлення книги художника як окремого навчального завдання є логічним розвитком педагогічного процесу в діалозі з сучасним розвитком мистецьких явищ.

Актуальність дослідження. Створення проектів книги художника під час навчання в майстерні книжкової графіки НАОМА передбачає досконале володіння графічними техніками, а також сприяє поглибленню знань з конструювання, макетування та шрифту. По суті, це завдання спонукає студента використати увесь його професійний ресурс, набутий за час навчання з різних предметів, раціоналізувати та узгодити окремо набуті навички.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Дослідження відповідає плану підготовки кадрів вищої кваліфікації та планам науково-дослідницької роботи кафедри графічних мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливість розуміння книги як цільного тривимірного об'єкта знаходимо в теоретичних працях

таких художників і теоретиків, як Ель Лисицький, В. Ляхов, Б. Валуєнко. Не торкаючись теми «Книга художника» безпосередньо, названі автори висвітлюють важливі для нас питання єдності конструкції, візуального ряду й ідеї твору, а також «сприйняття книги в просторі і часі» [1, с. 19]. «Ми стоїмо перед формою книги, де перше місце посідає зображення, а друге – літера. Можливо, цей час вже близько» – майже пророко констатує видатний конструктор книги Ель Лисицький. Актуальною сьогодні є його теза: «Візуальна мова багатша, ніж звукова. Це перевага, яку книга, набрана літерами, втратила. Тож, я думаю, що форма майбутньої книги буде пластично-зображальною» [2].

Книгу художника, інтерпретуючи Лисицького, можна назвати протиставленням сучасним техногенним реаліям, енергетичною одиницею.

Предтечами «візуальної книги майбутнього» Лисицький називає рукотворні зошити з віршами В. Хлебнікова, О. Кручених, В. Маяковського та ін., тексти в яких «писали і креслили друкарською голкою, вирізали по дереву... поети самі набирали цілі сторінки» [2].

Важливим для розуміння цілей та завдань книги художника загалом, та в художньо-освітньому процесі зокрема, є термін «архітектура книги», введений та обґрунтований низкою дослідників. Так, у однойменній праці Б. Валуєнко пише: «Архітектура книги включає в себе, окрім ... елементів конструкції, загальне художнє вирішення, створення архітектурного образу, архітектоніку, втілену набірним та мальованими засобами, всі елементи та способи просторового зображення літературного твору, в тому числі верстання чи монтаж розворотів, ритмічне співвідношення пробільних та задрукованих місць, застосування всього арсеналу функціональних розділових, виділовальних і художньо-виразних засобів набору, друкарської й мальованої графіки, різноманітних поліграфічних матеріалів» [1, с. 21]. Слід зауважити, що питання архітектури книги адресовані дослідниками всім, хто пов'язаний з книговидавництвом. Вони передбачають тандем ілюстратора, верстальника, дизайнера, а в нашому випадку повинні бути вирішені художником книги від задуму до технічного виконання.

Важливими є теоретичні питання щодо візуального наповнення та його значення у книзі. Місце художника у традиційному виданні розглядали такі автори як Ю. Герчук [4] та В. Фаворський [5].

Теоретичні, а тим паче освітні, проблеми книги художника висвітлені у публікаціях частково. Зокрема, актуальність цього виду творчої діяльності обґрунтовує М. Погарський. Автор констатує унікальність книги художника як симбіозу всіх відомих на сьогодні мистецьких технік та напрямків (включно з інсталяцією, ленд-артом, медіа-артом) [3], де не існує обмежень у виборі формату, матеріалу, стилю, жанру і т. д. «Але, зупинившись на необхідній конструкції, неодмінно потрапляє під диктат матеріалу і продовжує роботу, підкорюючись внутрішній логіці своєї книги» [3].

Дотичну проблему у своїх статтях розглядає науковець О. Тихонюк.

Авторка аналізує художню мову книг художника, в тому числі, курсових робіт майстерні ілюстрації та оформлення книги, в контексті техніки паперовитинання. Висновки цих статей важливі для нас, оскільки стосуються особливостей та різновидів роботи з папером – у багатьох випадках, основним формотворчим матеріалом книги [6].

Досвід викладання дисципліни «Книга художника» мають і закордонні навчальні заклади, наприклад, Університет мистецтв у Познані (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), де діє майстерня художньої книги під керівництвом проф. Томаша Вільманського. Розроблена там навчальна програма працює з наступними теоретичними поняттями: піктограми – магія письма – історія візуального тексту; «слова свободи» – футуристична революція після 1909 року; вірші оптико-фонетичні – дадаїстичні поняття, «хаос»; конкретна поезія – текст і лист в ролі окремої візуальної особи; звукова поезія – вихід поза межі паперу в сферу звуку, мистецтво книги – книга як привід для вираження в мистецтві; правила типографіки – основні проблеми, пов'язані з історією візуальності листів, підручників [7].

Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Вищеназвані праці дають уявлення про загальне теоретичне поняття, про місце книги художника в сучасному мистецтві, її джерела та синтез із традиційною книгою. Окрім закордонних практик автором не знайдено описаних педагогічних завдань, які б можна інтегрувати в навчальний процес.

Метою даної статті є розгляд конкретних завдань, що створені з метою розробки та реалізації оригінальних макетів, ексклюзивних видань, книг-об'єктів.

Новизна наукового дослідження. У дослідженні йдеться про завдання майстерні книжкової графіки НАОМА, які пов'язані з книгою художника та показано перспективи їхнього розвитку.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Розкрити можливості застосування книги художника у курсових завданнях майстерні книжкової графіки.

Виклад основного матеріалу. В Україні книга художника була сформована на традиціях футуристичного самвидаву початку ХХ ст., французької «livre d'artiste» та сучасних тенденцій «artist's book» у світовому мистецтві. В навчальній програмі майстерні книжкової графіки передбачено завдання (дисципліна «Композиція») з використанням методики створення книги художника, що виконуються на IV та V курсах.

Методичну базу курсових проектів «Книга художника» було закладено ще в 1980-х роках у завданнях, пов'язаних з оформленням поезії. Особливим завданням цих проектів було створення оригінального макета в графічній техніці, котрий створювався мінімальним «авторським» накладом. Мета роботи – розвинути у студентів цільне бачення книги як художнього об'єкта та навчити мислити, притаманним книзі матеріалом. Відповідно до поставленої

перед студентами мети, їхні проекти оформлення поетичних текстів повинні мати влучну концепцію, втілену у конструкції макета, ілюстративних зображеннях та способі відтворення шрифту. Таким чином, розвиваючи задум проекту, автор повинен одночасно усвідомлювати образотворчі, функціональні та конструктивні можливості всіх технічних та матеріальних складових.

У 1990–2000-х роках у студентів зростає зацікавлення проектуванням книжкових макетів, так званих «pop up». Найчастіше такі пропозиції стосувались оформлення поетичних текстів та дитячих книжок, коли студенти прагнули розкрити зміст та ідею тексту не лише за допомогою ілюстрування, а й експериментами з конструкцією макета, висіканнями та рухомими деталями. Зазвичай макети «pop up» проєктуються для тиражованих видань, тому існують певні обмеження, зумовлені технічними вимогами. У зв'язку з цим почали з'являтися курсові роботи, які не передбачали подальшого тиражування. Автори свідомо відкидали непродуктивну ланку видавництва, а відтак і всі конструктивні та технічні обмеження, які випливали з подібної співпраці. Відповідно способи виконання та художні техніки могли не передбачати механічного втручання, а були рукотворними. Таким чином, позбувшись видавничих обмежень, книги стали самодостатніми мистецькими об'єктами, значно розширивши свою образну виразність та способи формотворення.

На сьогоднішній навчальний процесом майстерні книжкової графіки передбачено, що книга художника входить до навчального плану. Студенти ІV курсу виконують завдання зі створення книги з оригінальним макетом за допомогою графічних технік на основі поетичних текстів. Макет видання концептуально має бути пов'язаний зі змістом тексту та створювати самодостатній мистецький об'єкт.

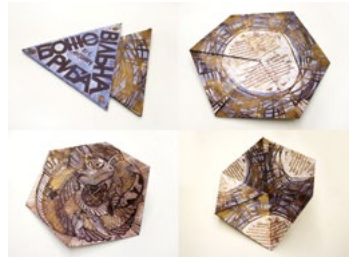
Логічно продовжуючи завдання проекту рукотворної книги з оригінальним макетом 80-х років, сучасні курсові роботи представляють широкий спектр образних та конструктивних вирішень. Зразком естетизації традиційного книжкового блоку, завдяки тактильному відчуттю матеріалу та техніки є проєкт К. Лесів – оформлення віршів М. Гронаса (2014). Книжковий макет мінімально модифікований – вся візуальна інформація спочатку закрита білими клапанамі. На внутрішньому боці клапанів набрано текст давнім друкарським способом, а на сторінках – абстрактні композиції ритмічних штрихів у техніці офорта (іл. 1). Основний настрій поетичних текстів передає своєрідний симбіоз макету та техніки, коли спершу ми лише на дотик відчуваємо випуклість естампів та літер на зворотах чистих аркушів, а відкривши клапан, вникаємо у зміст. Читаємо глибокі, чуттєві вірші, потім закриваємо клапан і знову «вмикаємо» тактильний режим, смакуючи щойно прочитане без візуальних



Іл. 1. К. Лесів. Михайл Гронас. Вірші. 2014

подразників.

У межах цього ж завдання вдало втілюються пропозиції студентів, де головним виразником ідеї є конструкція книги. Відходячи від традиційної посторінкової форми кодексу, автори розробляють власні формотворчі схеми тіла книги. Так, в роботі М. Долгої «Божевільна риба» (2013 р.) за віршем Б.-І. Антонича книга створена у вигляді трикутника, який трансформується в оригамі-конструктор (іл. 2). Ілюстрація та текст розміщені на окремих площинах, але в процесі трансформування утворюють комбіновану композицію.



Іл. 2. М. Довга. Божевільна риба. 2013

Ще більше уваги книзі художника приділяють на V курсі. У першому семестрі завдання – оформлення книги про Київ – не передбачає створення оригінального макету з використанням оригінальної техніки. Однак, студенти часто створюють подібні проекти з власної ініціативи, оскільки їхній професійний рівень вже дозволяє користуватись набутими знаннями та створювати власні креативні об'єкти, оперуючи певними пластичними, конструктивними та образними засобами.

Студентка К. Борисюк у творі «Свіччине весілля» (2014 р.) через візуальний ряд, створений на основі традицій української гравюри створює оригінальний макет, котрим апелює до питань культурної пам'яті, ремесел та традиційних свят XV–XVII ст. Ілюстрації виконані в техніці лінориту, що в



Іл. 3. К. Борисюк
Свіччине весілля. 2014

поєднанні із рукописним шрифтом створює цілісний концептуальний проект (іл. 3). Книжковий блок, видовжений вертикально, складається з двох окремих зшитків, які розгортаються на кшталт двостулкових воріт. Центральний образ проекту – свічку – формують контрформи висікань по краях сторінок.

Логічним поступом книги художника є створення митцем не лише візуальної частини, а й вербальної. Так, О. Шелепа створює і текст, і художнє оформлення до книги «Як з'явилася Ніч» (2014 р.). Мінімальний наклад, виконаний в техніці лінориту, апелює до традицій самвидаву.

На V курсі у другому семестрі студентам пропонують додаткове завдання до дипломного ескізування – книга-об'єкт, котре викладають асистенти-стажисти під керівництвом професора Г. Галинської. У ньому книга художника не апелює до конкретного авторського тексту, а сама концепція проекту розробляється на основі творчості самого студента.

Перше таке завдання в майстерні книжкової графіки НАОМА було виконане 2012 року. Темою обрано вірш Д. Хармса «День» (керівник – асистент-стажист

І. Озаринська). Кожен студент на основі тексту вірша розробляв книгу-об'єкт, підбираючи техніку виконання й матеріал, відповідно до концепції твору. В результаті були створені роботи з використанням текстилю, гофрокартону, плівки для діафільмів та проектора, старих радянських іграшок, а також у традиційних графічних техніках. Серед найцікавіших розробок слід назвати роботу П. Дорошенко, де візуалізація вірша переходить в ігровий мистецький об'єкт для дітей: текст та ілюстративний ряд виконані в техніці аплікації з текстилю (іл. 4). Об'єкт має стилізовану форму пагорба, а за допомогою металевого каркаса, з якого він зроблений, може обертатися навколо власної осі, створюючи ілюзію постійного руху, зміни пір доби тощо.



Іл. 4. П. Дорошенко.
Данііл Хармс. День. 2012

У 2015 р. під керівництвом асистента-стажиста П. Дорошенко студентами було втілене завдання з книги-об'єкта на тему «Українські загадки». Для його виконання студенти використовували більш традиційні графічні засоби. Зокрема, папір, картон, колаж із сучасних матеріалів. Так, студентка V курсу Л. Мазур (Бокова) створила 3-D макет інтер'єру (картон, колаж), де розмістила у просторі не лише текст українських побутових загадок, а й зображення самих розгадок. Студентки V курсу О.Шелепа та К. Борисюк у своїх книгах за основу використали метафоричний образ персонажа загадки, вирізаний силуетно з картону, а вже на його зображенні композиційно розмістили тексти загадок, ілюстрації, розгадки, які знаходяться під елементами «рор-цр» та можуть відкриватися для прочитання тексту.

Студентка А. Насирова, працюючи над цим завданням, відмовилась у своїй книзі-об'єкті від конкретних текстів і, оперуючи темою цирку, зробила картки з елементами зображень акробатів, тварин, клоунів тощо. Таким чином, елементи книги кожного разу можуть складатися в різноманітному порядку, а завдання глядача розгадати, які з якими фігурами мають поєднуватись.

Головні висновки. Створення студентами навчального проекту через книгу художника дає можливість переосмислити здобуті на попередніх курсах знання з традиційного художнього оформлення книги у новій формі, коли книга стає повноцінним мистецьким об'єктом.

Автор вважає, що найкращі композиційні знахідки та функціональні можливості втілення можна використовувати в подальших проєктах, не пов'язаних з книгою художника. Це дасть можливість студентам ширше мислити та усвідомлювати значення книжкової традиції в сучасному мистецтві. У контексті навчання в майстерні книжкової графіки НАОМА робота з книгою художника дає студентові необхідний досвід як у створенні оригінальних книжкових макетів, так і мистецьких об'єктів, які концептуально поєднуються з вербальною складовою.

Перспективи використання результатів дослідження. Результати дослідження можуть бути використані для розробки методики викладання спеціального завдання «книга художника» в майстерні книжкової графіки НАОМА.

1. *Валуєнко Б. В.* Архітектура книги / Б. В. Валуєнко. – Київ : Мистецтво, 1976. – 210 с.

2. *Лисицький Е.* Книга с точки зрения зрительного восприятия – визуальная книга / Ель Лисицкий. // Искусство книги. – 1960. – № 3. – С. 160–168.

3. *Погарский М. В.* Феномен книги художника / Михаил Валентинович Погарский. – Москва : Издание Международного объединения «Книга художника», 2014. – 232 с. – (издание 2-е исправленное и дополненное).

4. *Герчук Ю. Я.* Художественные миры книги / Ю. Я. Герчук. – Москва : Книга, 1989. – 240 с.

5. *Фаворский В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. / В. А. Фаворский. – Москва : Книга, 1986. – 240 с.

6. *Тихонок О. В.* Папір як формотворчий матеріал в проєктній діяльності студентів кафедри графічного дизайну // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАДМ, 2013. – 39–42.

7. *Pracownia Ksi ki Artystycznej* [Електронний ресурс] // UAP – Режим доступу до ресурсу: http://uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/wydzial-edukacji-artystycznej/katedra-interdyscyplinarna/09_pracownia-ksiazki-artystycznej/

Книга художника как творческий метод в учебном процессе (на примере мастерской книжной графики НАОМА)

Олег Грищенко

Аннотация. В статье отражен опыт внедрения книги художника в курсовых заданиях мастерской книжной графики Г. Галинской. Обоснована актуальность этого вида проектирования в творческих ВУЗах и определена роль подобных задач в творческом и профессиональном становлении книжного графика.

Ключевые слова: книга художника, книжная графика, арт-объект, мастерская книжной графики НАОМА, предмет «Композиция».

The Artist's Book in the learning process In the Studio of Book Graphic NAOMA

Oleg Gryshchenko

Annotation. Now the Artist's book occupies a special place in Book art and Conceptual art. It provides a wide enough range of design and creative activity starting from a traditional code, published in small editions by mechanic or hand-made way to exhibition art objects. The book in these

cases acquires a specific value – it becomes more than a book itself, a whole art object, where an author converts verbal text into visual by development of original book construction, stylistic descriptions of image and technique. In Ukraine Artist's book is formed on traditions of futurism and underground publishing of the beginning of XX century, french «Livres d'artiste» and modern tendencies of «Artist's book» in world art. The task in framework of course «Composition» with the use of method of creation the Artist's book is executed on the 4th and 5th year of studying according to the curriculum of the workshop of the Book graphic arts.

On the 4th year of studying students are proposed to fulfill a task on book making with the original design template using the graphic techniques on the basis of poetic texts. The design template conceptually should be connected to the text content and should create with the text a self-sufficient art object. In the framework of this task, the ideas of students are realized, where the main criteria of an idea is a way of a book construction. By wandering from the page by page form of the codec, the «authors» are developing their own new forming schemes and books.

Even more attention to the Artist's book is given on the 5th year of studying. In the first half year the task – to make a design of the book about Kyiv – it is stipulated to make original design template with the help of original technique. But at this stage the students are making the similar projects driving by their own initiative as their professional level are already allowed them to overlook the acquired knowledge and to develop their own creative objects, whilst operating by the line of plastic, constructive and figurative means.

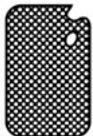
At the second half of the year the students are proposed to accomplish an additional task to Diploma sketching – the book as an art object. This assignment is directed by the assistants-trainees of the professor Galyna Galynska. In this project the Artist's Book is not directly appealing to a real author text, and the concept is being developed on the basis of creativity of this very student on the this topic.

The first assignment by this scheme was made in 2012, the poem of Danil Harms «Day» was chosen as a topic (and was accomplished under the supervision of assistant Iryna Osarynska). Every student basing on the text developed a Book-object, choosing the technique of accomplishment and materials accordingly to the concept of the poem. At the end the works have been done with the usage of textile, corrugated fibreboard, tapes for diafilms, old Russian dolls, and in traditional graphic techniques.

The creation of the educational project through the Artist's book gives to students an opportunity to overthink the obtained on the previous courses knowledge on traditional book illustration and book design, by giving them a new form, when book itself becomes an art object. The best compositional

finds and functional opportunities of realization could be used in other projects not connected with the Artist's Book. It helps students to think more wide and to understand the place of book tradition in contemporary art. In the context of the educational process in the workshop of book's graphic of National academy of Fines Arts and Architecture, the work with the Artist's book gives to a student a necessary experience in the creation of original design templates of books and art-objects themselves, connected with the verbal part.

Key words: Artist's book, book's graphic, art-object, workshop of the book graphic of National academy of Fines Arts and Architecture, subject «Composition».



НАУКОВИЙ ПОШУК

УДК 7.038.67 + 791.225 (477)

Наталія Булавіна

*мистецтвознавець,
завідувач відділу кураторсько-виставкової
діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України*

Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика

Анотація. В статті подано інституціональний аналіз системи сучасного мистецтва України від середини 1980-х рр. і до теперішнього часу. Розглянуто вплив ідеологічних і економічних змін на буття мистецтва, які мали місце в пострадянський період, структуру, моделі та функції інституцій сучасного мистецтва України, означені вектори розвитку художнього процесу.

Ключові слова: інституалізація, арт-процес, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. Культурно-мистецькі інституції під дією ефектів глобалізації все більше диференціюються за своїми функціями, впливають на мистецький процес, формуючи соціальну і культурну дійсність країни. Відтак актуальність дослідження означена тим, що без аналізу процесу інституалізації в сфері сучасного мистецтва з сучасних дослідницьких позицій неможливо виявити тенденції і подальші вектори розвитку актуальної творчості, а також можливості культурної ідентичності країни в глобалізованих наднаціональних міжнародних арт-системах.

Мета дослідження. У даній публікації ставиться завдання комплексно-го дослідження процесу інституалізації сучасного мистецтва України з кінця 1980-х років до теперішнього часу. Автор ставив за мету розглянути, зокрема, найхарактерніші нові явища художнього життя, охарактеризувати їхні інституційні особливості, порівняти з попередніми, означити перспективи розвитку.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. Стаття виконана відповідно до плану наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України в рамках фундаментальної наукової теми «Сучасне мистецтво».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти процесу інсти-

туалізації сучасного мистецтва України розробляли вітчизняні дослідники: Г. Вишеславський вивчав організацію мистецького життя у Львові, Одесі, Ужгороді [4]; Н. Булавіна «До історії створення Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України» [3], О. Авраменко «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років» [1]. У вітчизняному мистецтвознавстві в галузі вивчення візуального мистецтва на перетині нових мистецьких парадигм відомі праці В. Сидоренка [6], З. Алфьорової [2]. Особливості культурно-мистецького середовища Львова кін. XX ст. висвітлено в роботі М. Москалюк [5]. Втім мусимо зауважити, що фахових праць, в яких би системно досліджувалися питання інституалізації візуального мистецтва України, бракує.

Викладення основних матеріалів дослідження. Для розуміння динаміки процесів, що мають місце в інституціональній структурі сучасного вітчизняного мистецтва необхідно мати уявлення про обставини, в яких перебувало місцеве художнє середовище у різний час, означити ключові точки перелому.

До початку кардинальних змін художнє середовище України підпорядковувалося успадкованій від радянських часів системі організації мистецького життя, позначеній чітким поділом на радянські офіційні структури та опозицію. Відповідно, кожен художник обирав свою структуру перебування залежно від власної ідеологічної установки, бажання робити кар'єру та поточної ситуації. Приналежність до профільної офіційної організації регулювалася освітою, членством у Спільноті художників, офіційними виставками, доступом до професійного інструментарію, держзамовленням, профспілковою підтримкою, легітимним статусом, тоді як неофіційні художники, апробуючи альтернативну інфраструктуру мистецтва, вдавались до стратегії самоорганізації у вигляді груп, квартирних виставок, приватних салонів, навчальних студій та ін. «Партизанські» форми життя мистецтва часто підтримувались героїчними зусиллями інституту однодумців–друзів–колекціонерів.

Базові соціокультурні зміни, що відбулися в Україні з набуттям Незалежності, інспірували значні інституціональні трансформації у вітчизняній культурі і в загальному полі художніх практик. Українські митці, як офіційні, так і представники андеграунду, опинились на роздоріжжі, приголомшені майбутніми очікуваннями від серйозних локальних перемін й ейфорією сподівань щодо можливостей та перспектив, які відкривались. Відповідно до запитів пострадянського часу виникає чимало ініціатив у сфері сучасного мистецтва, які виявляються принципово новими, «не тутешніми», оскільки були аж ніяк неможливими у радянському минулому.

Поштовх структурним зрушенням надають носії неофіційного мистецтва, відповідно, кардинальні інституційні перетворення пов'язані з організаціями недержавного характеру (наприклад Клуб українських митців (КУМ), об'єднання «Дзига», Центр сучасного мистецтва (ЦСМ) «Совіарт», Асоціація арт-галерей, «Імпреза» та ін.). Становлення й утвердження новочасних утво-

рень як стійкого художнього простору відбувається переважно за підтримки іноземних і приватних вітчизняних фондів.

Динамічна локальна виставкова політика, активні міжнародні інтервенції, що знайомили глобальну систему мистецтва з українським художнім неофіційним ресурсом, поширення країною досвіду прогресивного мистецтва формують високу репутацію, позитивне сприйняття і визнання означених приватних ініціатив. Тут, безумовно, необхідно згадати найбільш значущі, життєздатні інституції, що системно впливали на ситуацію й мали довготривалі перспективи. Колосальним концептом із формування місцевої ситуації вирізнявся Центр сучасного мистецтва Джорджа Сороса. Благочинна політика засновника концентрувалась на сприянні у розвитку «нового мистецтва», серйозно перетворюючи контекст культурного поступу під прапором вільної національної держави, інспіруючи зміну реєстрів «традиційного» і нової креативності.

Процес наростання художньої активності у всеукраїнському масштабі активно підтримував і продюсував Центр сучасного мистецтва «Соварт». Й хоча на тлі руїн радянської культурної системи центри сучасного мистецтва демонстрували позитивні напрацювання та вражаючі результати (їм вдалося утримати в професії чимало актуальних художників та ідентифікувати власне український Aktuelle Kunst), не обходилося й без негативних моментів. Закритість системи розподілу грантів, стійке коло «обраних» і «наближених» митців, слабка комунікація з іншими творчими групами та ігнорування широкої глядацької аудиторії піддавались критиці з боку художників і різних представників, задіяних у тодішньому арт-процесі. В цьому контексті подальший розвиток подій означив і «темний бік» бурхливої інституалізації 90-х, адже чимало митців, як старшого покоління, так і тих, хто робив лише перші кроки активною співпрацею з ЦСМ, часто попадали до «пастки» інституційності, не уникнувши надалі ризику тотальної залежності від патронату і донаторських програм та творчого колапсу за їх припинення. Всі ці моменти, природно, не дозволяли акумулювати всі зусилля і можливості українських творців у єдиний «творчий кластер», на створення об'єднаної території сучасного мистецтва.

На початку 90-х також стартують і перші, альтернативні до офіційних художніх салонів моделі, професійні приватні галереї сучасного мистецтва. Створені переважно зусиллями молодих ентузіастів, ці проекти, окрім власне вузьких менеджментських завдань, були спрямовані на формування цивілізованого загального арт-ринку, а також взяли на себе функції просвітництва, створення інтелектуального середовища навколо явищ актуальної культури. Вони також намагалися, окрім ідеологічної та фінансової підтримки арт-спільноти, відроджувати призабуту за радянських часів культуру колекціонування, формувати споживацьке середовище, здатне оцінити систему ідей, цінностей, репутацію сучасного мистецтва. Організаційні можливості галерей і мистецьких центрів передбачали також і соціальний захист творчих працівників за умов нових економічних реалій.

Попри дуже вузький на той час зріз вітчизняного арт-ринку й брак спеціалістів, найбільш популярним і стабільним форматом репрезентації актуальних творів виявився арт-ярмарок. Так, вдалою організаційною моделлю і системністю впливу на художній процес України вирізнявся Міжнародний арт-фестиваль, що проводився ЦСМ «Совіарт» у Києві й визначався спеціалістами сім років поспіль подією року. Міждисциплінарний підхід у формуванні культурно-мистецького середовища м. Львова характеризував Міжнародний фестиваль «Плюс – 90», програма якого включала художню виставку, кінопокази, театральні вистави, літературні читання та презентацію «Клубу меценатів». Авторитетною художньою подією в житті країни став Міжнародний осінній салон «Високий Замок». Окрім того, з діяльністю галерей співпадає ще одна точка перелому в старій інституційній системі (а саме в наявному експозиційному шаблоні) – запровадження Всеукраїнських фестивалів вуличного мистецтва. Деєрархізація публічного простору мала місце в Міжнародних фестивалях «Весняний вітер», симпозиумах «Land-Art» та ін.

Розглянуті приватні ініціативи серйозно трансформують національний контекст культурного розвитку, провокуючи конфлікт між «старим» порядком і «новим» мистецтвом, дражливо конкуруючи зі структурами старої радянської художньої номенклатури. Останні, переживши весь негатив розвалу сталої системи, адаптуються до нових умов, намагаючись утриматись в мистецьких координатах нового українського суспільства. Спілка художників України, пройшовши успішну децентралізацію, позбавляється своїх застарілих функцій носія офіційної ідеології. З втратою державного патронату і відповідного підживлення із загального фінансового ресурсу (його перерозподілу у вигляді замовлень на твори і т. п.), важелів контролю, вона концентрується на функціях профспілкової організації, що допомагає своїм членам із професійним інструментарієм (доступом до виставкових площ, виробничих приміщень та індивідуальних майстерень, будинків творчості і т. п.) і набуттям статусу офіційного (професійного) художника. Інші офіційні художні інституції, зазнавши трансформацій нового часу, продовжують відповідно до свого статусу здійснювати функції репрезентаторів значення і змісту мистецтва для швидкозмінюваного українського соціуму.

Незважаючи на протиборство між «офіційною» та «неофіційною» інституційними сферами сучасного мистецтва в 90-ті, амплітуду їхніх взаємин за історичних обставин, що склалися, маємо змогу визначити як доволі мирне паралельне співіснування, адже час від часу траплялися нетривалі творчі контакти в галузі презентації сучасного мистецтва та інші напрями усвідомлення нетрадиційного мистецтва, мовчазна згода на можливість існування «іншого» навіть через стратегію «непомічання», не войовниче, проте ретельне обєрганя зафіксованого місця в художній системі координат країни.

Апробація нових інституційних форм у галузі українського актуального мистецтва тим часом, як і раніше, потребувала пошуку ефективніших шляхів. Новий виток розбудови інституційної системи припадає на період 2000-х років

(інакше їх визначають як нульові). Українська мистецька спільнота остаточно втрачає ілюзії щодо затребуваності локального арт-продукту на Заході, усвідомлюючи необхідність зміни вектора і власних доконечних дій у місцевій художній сфері. Проте відсутність цілісної культурної політики з боку держави і брак заохочення й підтримки публічних незалежних художніх інституцій аж ніяк не сприяли структуруванню вітчизняної системи актуального мистецтва, його громадському дискурсу й поширенню серед українського загалу. Відповідно, все це утруднювало формування мистецької репутації прогресивних практик у локальному середовищі, унеможливаючи таким чином створення матриці для сильної національної культурної ідентичності в міжнародному вимірі.

Вже перший досвід участі вітчизняного арт-проекту у 49-й Міжнародній виставці сучасного мистецтва у Венеції (Венеційській бієнале) водночас виявив усі недоліки, пов'язані як із браком навичок для входження в масштабні експозиційні форми, так і з відсутністю комунікації між офіційними і приватними ініціативами, що працювали в полі сучасного мистецтва.

Поступові значні структурні зрушення в рамках моделі актуального мистецтва пов'язані із створенням Інституту проблем сучасного мистецтва в структурі Академії мистецтв України в 2002 році. Вперше політику «видача» державного ресурсу було спрямовано на новітню інституцію, з принципово іншою організаційною моделлю, яка заявила цілу низку програм, що просували різні сфери актуального мистецтва – фотографію, архітектуру, театр, кіно, візуальне мистецтво, естетику тощо – якими займалися яскраві й авторитетні спеціалісти, теоретики і практики сучасної культурної спільноти. На відміну від попередніх художніх ініціатив, інститут у своїй діяльності вже не залежав від політики та установок іноземних донаторів або приватних фондів, а систематична фінансова допомога саме своєї держави дозволяла не тільки підтримувати поточну життєдіяльність, а й розробляти довгострокові фундаментальні програми [1].

Оптимістичне утвердження новітньої інституції як стійкого художнього простору з державним статусом (себто сучасне мистецтво вже включене до офіційно визнаної культури) інспірують появу в країні нових арт-ініціатив, які дуже швидко набувають авторитету, всеукраїнського й міжнародного поширення. Їхня систематична послідовна діяльність не тільки позитивно впливає на загальну культурну ситуацію, а й багато в чому формує українську модель Art Space – територію сучасної культури, здатну впроваджувати в життя актуальну художню політику.

Різноманітні конструкції в галузі візуального мистецтва – центри, галереї, фонди – мають відмінний статус (недержавні некомерційні організації, які обирають власні стратегії взаємодії з митцями й суспільством). Найбільш потужними й сингулярними з новоутворень позиціонуються декілька товариств, серед яких Міжнародний благодійний фонд «Ейдос». Його програми розробляються із залученням молодого покоління творців мистецтва через

розвинену систему грантів, конкурсів, практичних семінарів тощо. Однею з нових в місцевому ґрунті вдалих стратегій у галузі репрезентації сучасного мистецтва, апробованих фондом, можна вважати курс на взаємодію з міською владою для реалізації арт-проектів у суспільному просторі із залученням широкої громадськості. Подібна співпраця з державними структурами забезпечує вільний доступ до соціальних майданчиків, міських територій, об'єктів, комунікаційної системи тощо. Разом з тим, чимало художніх ініціатив у полі своєї креативної діяльності, навпаки, віддають перевагу автономності, намагаючись зберегти незалежну художню ідеологію, самостійно вирішувати коло проблем. Дистанціюючись від користування можливостями державного ресурсу і відповідних преференцій, набуття офіційного статусу, вони розраховують лише на власні сили, виключаючи для себе тим самим гіпотетичне питання щодо можливостей поєднання цілей і завдань організації з механізмами державної культурної політики.

Така тенденція яскраво ілюструє особливості вітчизняного культурного дискурсу, в якому в недалекій історичній перспективі об'єкти й носії творчої практики задовго використовувалися як інструментарій впровадження політичного замовлення, насаджування «державного художнього канону».

На тлі загального інституційного ентузіазму в 2006 р. виникає і починає стрімко розвиватися «PinchukArtCentre» – приватний Центр сучасного мистецтва, заснований фондом Віктора Пінчука «Сучасне мистецтво в Україні». Концепція його базується на змішаній програмі українського й міжнародного мистецтва, а також, крім колекційних і музейних завдань, включає функції просвітництва й активної комунікації. В рамках стандартів західної культурної інституції для заповнення лагун освіти в сфері культури Центр запроваджує програми для «виховання» широкої української аудиторії, для поширення досвіду актуального мистецтва.

Посутні структурні зміни в інституціональному ландшафті країни пов'язані з появою музеїв сучасного мистецтва. Нові приватні ініціативи, що включились у боротьбу навколо культурних цінностей, ініціюють створення музеїв, концепція яких часто відображає особисті смаки і вподобання організаторів, можливості фінансових інвестицій колекціонерів. Однак вони стають тими маркерами, що свідчать про усвідомлення важливих змін в галузі культури, допомагаючи актуальному мистецтву все більше просуватися до суспільної свідомості, а художникам вибудовувати інституційну біографію. Географічне поширення музеїв характеризується широтою охоплення в масштабах країни (музеї сучасного мистецтва у Києві, Одесі, Донецьку, В. Магницького у Херсоні, «Пласт-Арт» у Чернігові та ін.).

Новим розділом в історії взаємовідносин влади із сучасним мистецтвом стало відкриття в 2005 р. Національного культурно-художнього і музейного комплексу «Мистецький Арсенал», концепція якого передбачає місце і музею сучасного мистецтва. І хоча до сьогодні задекларованого музею так і не створено, актуальне мистецтво знаходить тут представлення в численних експо-

зиціях, кураторських проектах, роботі інтелектуальних лабораторій, освітніх програмах, семінарах, загальних платформах, позитивно формуючи арт-інфраструктуру, створюючи комунікативне поле із світовим культурним контекстом.

Досліджуючи хід інституалізації в сфері актуального мистецтва у вітчизняному контексті, не можна обійти увагою існування такого явища як «інституційне дитинство». Воно екстраполюється із специфіки взаємовідносин між творцями-актуалістами і офіційною художньою номенклатурою. Дотепер система державного нагородження позначена консерватизмом і стосується здебільше митців класичного мистецького спрямування. Набуття легітимного статусу для художників, що успішно працюють в царині сучасного мистецтва, проте не мають державних відзнак у вигляді звань, нагород, наявності робіт у великих національних зібраннях, різноманітних інших форм присутності у культурному житті, є проблематичним. Тому відсутність дефініцій легітимного статусу у вітчизняних митців, навіть визнаних метрів, невідповідність статусу і вікових характеристик заважає їм обґрунтовано інституалізуватися, не відпускає зі стану «інституційного дитинства».

Приблизно на 2004 рік припадає поява в країні колективних ініціатив, які самоорганізуються й інспіруються переважно поколінням нульових. Вони намагаються вибудувати свою творчу біографію поза системою сталої інфраструктури, формуючи альтернативні міні-товариства, діють локально, використовуючи як інструмент власної легітимізації Інтернет (наприклад група РЕП, Шапка, харківська Soska та ін.).

Паралельно інституціональному контексту упродовж останнього десятиліття означені ініціативи в умовах повсюдного гламуру і тотального маркетингу для особистої реалізації та в пошуках свого глядача звертаються до можливостей простору Інтернет-медіа. Тут у своєрідному веб-підпіллі, де відсутні ієрархічні дефініції художньої системи, вони мають змогу існувати творчо, мати аудиторію, не думаючи про кар'єру, комерційний успіх, PR-успішність та правильну інституційну біографію. Відтак маємо змогу зауважити, що культура епохи глобалізації не тільки створює лише перепони для «неофіційного» (позасистемного) творчого досвіду, а також пропонує і новий інструментарій для його інституалізації.

Висновки. Підсумовуючи наше дослідження, маємо сказати, що колізії, які виникають в інституціональній інфраструктурі актуальної творчості, справедливо відображають соціокультурні, політичні, економічні обставини, присутні в країні на різних історичних часових проміжках. На розбудову інституціональної системи також впливають ефекти глобалізації, що примушують творче локальне середовище апробувати нові організаційні моделі, адекватні теперішнім запитам часу. Демократичність форм самоорганізації визначає їх як перспективні майданчики для існування мистецької спільноти України, підвищує їхню роль у формуванні в культурі нового творчого досвіду.

Перспективи використання результатів розвідки полягають в подаль-

шому дослідженні інституціонального контексту на конкретних прикладах візуальної арт-практики. Ґрунтовне осмислення сучасної інституціональної структури актуального мистецтва, аналіз традиційних та інноваційних її складових створює теоретичні передумови для більш диференційованих препарувань актуальних проявів сучасного мистецтва України.

1. *Авраменко О.* Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х - 2005-го років [Текст] / Олеся Авраменко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн. / редкол.: В. Сидоренко (голова), О. Авраменко, В. Даниленко та ін. ; Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. – К. : Інтер-технологія, 2006. – Кн. 2. – С. 242–260.

2. *Алфьорова З.* Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва [Текст] / Зоя Алфьорова / Вісник ХДАМ : наук. зб. / ХДАМ. – Харків : ХДАМ, 2014. – Вип. 1. – С. 97–100.

3. *Булавина Н.* До історії створення Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України [Текст] / Наталія Булавина / Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. – К. : ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2010. – Вип. 7. – С. 292–297.

4. *Вишеславський Г.* Нонконформізм : Андерграунд та «неофіційне мистецтво» [Текст] / Гліб Вишеславський // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. – К. : Вид. дім А+С, 2006. – Вип. 3. – С. 171–198.

5. *Москалюк М.* Культурно-мистецьке середовище Львова кінця ХХ ст.: особливості організації та теоретичні засади [Текст] / Марта Москалюк // Народознавчі зошити : наук. журн. / Ін-т народознавства НАН України. – Л. : Вид. Інституту народознавства НАНУ, 2011. – Вип. 6. – С. 1012–1018.

6. *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. – К. : ВХ [студіо], 2008. – 188 с.: іл.

Институализация современного искусства: отечественная проблематика

Наталья Булавина

Аннотация. В статье представлен институциональный анализ системы современного искусства Украины, начиная с середины 1980-х годов и до теперешнего времени. Рассмотрено влияние идеологических и экономических изменений на существование искусства, имевших место в постсоветский период, структуру, модели и функции институций современного искусства Украины, обозначены векторы развития художественного процесса.

Ключевые слова: институализация, арт-процесс, современное искусство.

**The institutionalization of the contemporary art:
the Ukrainian problems***Nataliia Bulavina*

Annotation. The article presents an institutional analysis of the system of the Ukrainian contemporary visual art beginning with the middle of the 1980s till nowadays. The author investigated the influence of the ideological and economical changes in the post Soviet period on the structure, models and functions of the institutions of the contemporary art of Ukraine. The vectors of the art process development were defined. Basing on the modern research points the complex analysis of the cultural and art institutions working in the field of the actual Ukrainian art is in special demand in the nowadays reality because of its significant role in creating of the social and cultural reality of our country. Such approach uncovers vectors and consequent tendencies of the actual art work development, to view the possibilities of the cultural identity of Ukraine in the globalized over national art schemes.

Till the moment of the radical changes The art community of Ukraine inherited the Soviet organizational system of art life with the strict division between official institutions and opposition. Since acquiring the independence a lot of initiatives in the sphere of the contemporary art had emerged according to the demands of the time. These initiatives are radically new, earlier they were impossible and they are triggered by the representatives of the unofficial art and nongovernmental organizations Creating and stating the new elements as a stable art space take place with the support of the foreign and local private funds. The approbation of the new more effective forms began in the 2000s. The emergence of the Modern Art Research Institute in 2002 enforced the structural division of the Ukrainian system of the actual art. For the first time the newest institution was supported by the state resource and it was not dependant on the private funds and sponsors. The significant transformations in the system of the actual visual art in Ukraine were connected to the emergence of the museums of the contemporary art. Approximately since 2004 the groups of the self organizing initiatives had been born. They strive to creative work beyond stable infrastructures and form alternative mini communities using for the legitimization Internet media.

The collisions inside the institutional structure of the actual art truly reflect social, cultural, political and economical circumstances which are present in the country in the different periods of time. The globalization effects prompt the local art environment to apply the new organizational models which are adequate to the present time. The democratic features

of the self organization forms characterize them as perspective fields for the existence of the art community in Ukraine and enhance their role in the creation of culture basing on the new creative experience.

Key words: institualization, art process, contemporary art.

УДК 726:27-523.41 Софія Київська

Олена Осадча

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри монументально-декоративного мистецтва
КДІДПМД імені М. Бойчука*

Ідея choros як основний принцип організації сакрального простору храму (на прикладі собору Софії Київської)

Анотація. У статті порушено проблему реконструкції принципів побудови перформативного образу храму візантійськими і давньоруськими іконографами. Зазначено, що головним принципом створення динамічного сакрального простору є принцип хорографії, суть якого у символічному відтворенні образу Небесного Єрусалиму. Визначено, що це уможливлювалося за допомогою засобів катоптрики, мозаїчних декорацій, світлових ефектів тощо.

Ключові слова: конструювання сакрального простору, хорографія, перформативний образ храму, круговий рух, обертання простору, світлові ефекти.

Постановка проблеми. У процесі дослідження автором буде розкрито значення поняття «choros» (з давньогрецької – і простір, і танець); на прикладі собору Софії Київської проаналізовано принципи конструювання сакрального простору храму, якими керувалися візантійські і давньоруські іконографи.

Термін «хорографія», запропонований датським ученим Ніколеттою Ісар [1], пов'язаний з реконструюванням феномена сакрального простору у Візантії за допомогою певних інструментів. Задля винайдення термінологічного апарату датська дослідниця на позначення простору послуговувалася давньогрецькими словами, значення і вживання яких перейшли до християнської культури, богослов'я і церковного життя. Нею запропоноване умовне поєднання етимологічно споріднених грецьких слів *ch ra*, *ch ros*, якими позначається етімоспів, і *chor s*, що перекладається як повороти в танці, та розгляд сакрального простору як простору обертального, що створюється шляхом кругового руху, – *choros* (танцю). На її думку у візантійській культурі простір і рух зливалися і становили єдине ціле. Крім того, у сфері літургійного досвіду вірянин і простір також були невіддільні один від одного. Результатом такого досвіду була жива сфера причетності і з'єднання з Божественним, актом онтологічної нерозривності буття і становлення.

Ідея хорографії в організації простору храму за часів Візантії і Русі – явище доволі складне для усвідомлення його сучасниками, оскільки пов'язане насамперед з іконічним світосприйняттям, яке передбачає здатність за емпіричною реальністю бачити образ іншого буття – воскреслої реальності. А відтак зміст декорації храму має виражати ідейну концепцію домобудівництва зі спасіння людини і людства від первородного гріха і приведення всієї природи до преображення і з'єднання з Богом.

Актуальність дослідження полягає у тому, що реконструкція принципів побудови перформативного образу храму дасть змогу по-новому переосмислити концептуальні підходи до створення сакральних просторів на основі сучасних знань і технологічних можливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наукових працях датського вченого Ніколетти Ісар [1; 2; 3] досліджена перформативна природа сакрального простору.

У статтях російського історика, теоретика мистецтва і візантолога Олексія Лідова [4; 5] проаналізована просторова сутність іконного образу, який виникав не як зображення на площині, а як свідомий проєкт конкретного просторового середовища. У такому контексті храм осмислюється як просторова ікона, яка транслює певний образ. Вчений вивчає особливості створення іконного образу, основною властивістю якого є його розгортання у просторі в безлічі динамічно змінюваних форм.

Російський мистецтвознавець Володимир Сараб'янов вважає, що програмні ідеї розписів храму (сакрального простору собору Софії Київської) виражалися саме в сукупності всіх образів [6, с. 99]. Цю думку розвинула українська дослідниця Руслана Демчук, яка в наукових працях «Софія Київська як ієротопічний проєкт» [7] та «Особливості національного сприйняття релігійного феномена Софії» [8] спробувала означити змістову сутність просторового образу, сформованого сукупністю всіх образів, представлених у декоративно-мозаїчному храмі. На її переконання, ця сутність полягала у відтворенні «Софійної дійсності на землі».

Мета статті – розкрити основний принцип побудови простору храму на прикладі собору Софії Київської.

Виклад основного матеріалу. Головна ідея облаштування сакрального простору візантійськими і давньоруськими іконографами полягала у створенні іконічного образу Храму–Міста–Держави, про що зауважив у своїй статті історик християнської культури Сергій Аверінцев [9]. Іконічний образ – це образ-парадигма (термін, запропонований російським дослідником візантійської культури Олексієм Лідовим [10, с. 91]), який, на відміну від образу-ілюстрації, немає зв'язку з конкретним текстом, а є образним втіленням неформалізованої ідеї, тобто образ-парадигма – це насамперед ідея храму, його небесний проєкт [11]. Цей образ моделюється сукупністю різних засобів задля «акцентуації ідеї Небесного Єрусалиму» [12, с. 95]. Він ніби уособлює самого Христа – його лик не міг зафіксувати жоден із сучасників, адже лик Христа постійно змінювався

та іскрився нетварним світлом. Так само й образ-парадигму неможливо було зафіксувати фото- та відеоапаратурою через його перформативні властивості.

За допомогою принципу хорографії, що використовувався в облаштуванні сакрального простору храму, уможлиблюється реконструкція ідеї іконічного образу-парадигми Софії – Премудрості Божої. Смісловий задум храму Софії Київської, як було зазначено вище, полягав у відтворенні «Софійної дійсності на землі» [8], яка є можливою через дію і досвід присутності трансцендентного Бога в іманентному світі [13], через ієрофанію. Головне завдання, яке було поставлене перед візантійськими іконографами під час будівництва і декорування собору, полягало у створенні світу Софії – Премудрості Божої, яка є образом онтологічним, трансцендентним людському сприйняттю, проте наділена ознаками космократичності, есхатологічності і світлоносності (навіть вогненосності) як субстанція космічного вогню, перший відбиток Божественного світла, відокремленого від сутності Бога [13]. Відомо, що за часів будівництва собору окремого персоніфікованого зображення Премудрості не існувало, адже «ликом» Софії був сам храм Софії [14, с. 174]. На думку дослідників, архітектурний образ храму з'являвся перед глядачем як матеріалізована вища духовна реальність Софії – Премудрості Божої, адже в його архітектурному вирішенні були задіяні параметри Небесного Града – Храму, зазначені в «Откровенні» Святого Іоанна Богослова [14, с. 174].

Щоб створити образ «лику» Софії – Премудрості Божої східнохристиянські іконографи використовували, на нашу думку, принцип хорографії, за допомогою якого у просторі храму створювався перформативний динамічний рух. Для того, щоб у храмі відбувся безперервний круговий рух, тобто хорографія, ідея якої полягала у символічному відтворенні образу Небесного Єрусалиму, іконографи намагалися за допомогою засобів живопису, катоптрики, світлових ефектів тощо зіставити природне сонячне світло і світло божественне, нетварне. Головним чином, вони хотіли відтворити у храмі світло Восьмого дня та втілити ідею Небесного Єрусалиму – місця безперервного богослужіння, Вічної Літургії праведників [12]. Інтерпретація світлових ефектів на стінах храму як образів блиску «Отчого сяяння», тобто слави Бога Отця і слави Христа, відповідає постулатам візантійської теорії подоби і відображення мімезису. Згідно з цією теорією, все що «умоглядно бачиш у первообразі, зможеш углядіти і в зображенні» [15, с. 49].

Можемо припустити, якщо все у храмі символічне, то й світлові ефекти, змодельовані сонячним промінням, світлом мозаїчної смальти тощо, не є випадковістю. Зміст вчення про нетварне світло, світло Восьмого дня, догматично обґрунтоване Отцями і вчителями церкви, читувалося за допомогою організації перформативного простору. Деякі часточки мощів святих і преподобних перших століть християнства перебували і в Софії Київській, таким чином маємо підстави стверджувати, що їхні роздуми про нетварне світло знаходили відображення у програмі декорації собору. Відомим є факт щодо перебування у соборі часточок мощів приблизно сотні святих [16, с. 33]. При

впорядкуванні та ідентифікації моців у 1824 р. було здійснено їхній повний перелік [16, с. 32]. Так, серед них були моці візантійського богослова і філософа Іоанна Дамаскіна, який у своїй праці «Точний виклад православної віри» пояснював, що денне світло – це світло створеного світила і моці святителя, Отця Церкви Василя Великого, який у своїй роботі «Бесіди на Шостоднів» обґрунтував різницю між фізичним і духовним світлом. На його переконання, спочатку було створене «єство світла», а вже потім саме світило. Світло трактувалося у двох категоріях – первісній (споконвічній, одвічній) сутності світла, і – світила, яке не є світлом, а лише тілом, в якому перебуває світло [15, с. 38]. Отже, це дає підстави стверджувати, що їхні висновки про природу світла було усвідомлено й враховано візантійськими та давньоруськими іконографами при створенні внутрішньої декорації храму. Наявність моців святих у храмі Софії, їхня слава – осяяння, освячення, просвітлення променями Божественної слави – розкривають замисел програми храмової декорації у контексті створення ефекту нетварного світла.

На думку російського мистецтвознавця Всеволода Рожнятовського, поєднання світла й живопису в інтер'єрі храму утворюють єдину іконічну систему знаків. Світло загострює семантичну і смислову виразність живописного сюжету та підсилює колірне звучання, що створює враження, ніби світло на стіні з'явилося саме з ліній фрескового рисунка [15, с. 243–244]. Переміщення світлових абрисів у різних композиціях призводить до появи певного драматургічного, «перформативного» підкреслення змістових аспектів програми декорації храму. Специфічну зображальність світла на фрескових розписах можна назвати «світловим рисунком», а цей феномен – «перформативною іконографією» [15, с. 250].

Водночас відбувається інтеграція спостерігача (споглядальника) в єдиний художній простір декорації храму: він і живописний образ перебувають в одній позачасовій або понадчасовій єдності [15, с. 244], беручи участь у створенні просторового образу-парадигми. Спостерігачеві здається, що саме зараз пророк виявляє або навіть отримує Божественне знання (надпис світлом на сувої), що саме у цей момент спостереження (споглядання) євангеліст увімкнув свій калам і пише [15, с. 244].

Ефект динамічного простору і нетварного світла у Софії Київській створювався за принципом хорографії, зокрема через ефект світлових і дзеркальних відображень, світильників-хоросів, «дисків, що світяться», розміщених на стінах собору (світних дисків), неоднорідності рельєфу стін і мозаїчних властивостей тощо, тобто за допомогою чотирьох засобів, окреслених детально:

- 1) катоптрики – середньовічної науки, предметом вивчення якої було використання дзеркальних відображень у декорації храму;

- 2) метрологічного аналізу – мірно-пропорційної єдності архітектури і розписів; взаємозв'язку пропорцій архітектурних, фрескових і мозаїчних декорацій з параметрами річної екліптики сонця; розмітки фресок і мозаїки згідно з почасовими зсувами світлових акцентів на стінах (за правилами середньовіч-

ної хронометрії) [17, с. 394–396];

3) «дисків, що світяться» (світних дисків), зображених на іконах і фресках, та світильників-хоросів;

4) сполучення (комбінації) колірних і фактурних властивостей смальти та розміщення їх на неоднорідній рельєфній поверхні стіни під різними кутами.

Прикладом використання дзеркального підсвічування в оздобленні інтер'єру храму Софії Київської є дослідження вітчизняного вченого, доктора історичних наук Надії Нікітенко: «... по свидетельству Мартина Груневега, который был в св. Софии в 1584 г., «над большими церковными дверями... помещён большой зелёный камень, похожий на зеркало» ... в древности полированное зеркало большой изумрудной яшмы, отражая сияние золотого мозаичного фона вокруг Оранты, озаряло её феерическим неземным светом. Это рождало впечатляющий образ Руси, освящённой Христовой верой, ибо Христос есть светило Небесного Града» [18, с. 274]. Звичайно, лише один камінь не є акумулятором, здатним підсвітити монументальну постать Оранти. Тому гіпотетично можемо припустити, що у Софії Київській існувало не єдине джерело віддзеркалення світла. Однак це потребує окремого дослідження.

Світлові ефекти у Софії Київській вражають кількістю й виразністю, що можна пояснити намаганням візантійських іконографів за допомогою метрологічного аналізу зобразити ангельський світ. Це підтверджують і наявні у фрескових розписах сюжети архангельських діянь. Абриси вікон, відбиваючи світло на зображеннях ангелів, розташованих у медальйонах малих західних барабанів, створюють образи небесних вартових, що тримають полум'яну зброю: мечі, списи; можна уявити собі і вогненні гілки або мірила, «якими обміряно довжину стін Небесного Граду» [15, с. 278].

Відчуття кругового руху і обертання простору створювалося за допомогою світних дисків, зображених на іконах та фресках собору. На думку деяких дослідників, світні диски походять із Синаю і навіть вважаються фірмовим знаком місцевої іконописної майстерні. Дійсно, ікони з зібрання монастиря Святої Катерини на Синаї мають на золотому тлі особливим чином витиснені золоті кола, в яких передано мотив обертання. Але є й інші приклади, коли золоті диски хаотично розміщують по тлі ікон XII–XIII століть. За переконанням інших вчених, концентричні кола у фрескових розписах – це спроба відтворити «образ-ідею обертального світла як явного Богоявлення» [5, с. 288].

Для ще більшого відчуття концентричного руху і динаміки сакрального простору «диски, що світяться» (світні кругообертальні диски) іноді зображувалися з хрестом посередині. Цей художній прийом підтримувався й посилювався світловими проєкціями хрестоподібної форми, що відбивалися на стінах храму від віконних рам або від світильників-хоросів (ідею «хороса» – священного кругового «танцю» у контексті організації простору Софії Константинопольської вивчала Ніколетта Ісар) [1]. За допомогою таких світильників було відтворено «танець» штучного і природного світла, осмисленого у дусі неоплатонічної філософії. На думку візантолога Олексія Лідова, мотиви обертання

і низхідного світла могли бути пов'язані з образом Небесного Єрусалиму, що сходить з небес «у кінці часів» або образу храму як «Царства Небесного на землі» [5, с. 288]. Є свідчення, що задля підтримки усвідомленого молитовного настрою хороси розкручували. Відомо, що такі світильники склалися з 40 лампад, і це створювало світлове обертальне коло на стінах і підлозі храму. Крім того, до мідних ланцюгів хоросів було прикріплено срібні диски, які також містили прорізані зображення хреста [4, с. 32].

Можливо традиція моделювати хрестоподібні світлові проекції у просторі храму сягає IV ст., коли, за свідченнями римського історика, отця церковної історії Євсевія Кесарійського, імператорів Костянтину перед битвою біля Мульвійського мосту було явлення величезного хреста, який закрит собою сонце у присутності всієї 40-тисячної римської армії [19]. В апокрифах світні хрести описуються як прояви божественної сили. Наприклад, у «Діяннях святого апостола і євангеліста Іоанна Богослова» розповідається про те, як Христос явився перед апостолом в образі хреста зі світла [20]. Великий учитель церкви IV ст., християнський богослов і поет Єфрем Сирін, мощі якого знаходяться в Софії Київській, у «Гімнах віри» (вірш 18) також звертається до хреста зі світла, розглядаючи його в есхатологічному контексті [21, с. 69–73]. Сирійський богослов Яків Серугський у своїх «Повчаннях» звертається до символу світного хреста [21, с. 69–73].

Достеменно невідомо, чи були світильники-хороси у Софії Київській. Можемо припустити, що вони могли висіти у бічних нефах собору, адже центральний неф достатньо освітлювався світлом, що лінуло з барабана головної бані. Враховуючи, що бічні приділи собору присвячені архістратигіві Михаїлу і Георгію-Змієборцю, то наявність там хоросів створювала ефект стрімкого пересування вогнів по стінах, що могло сприйматися як миттєве пересування ангельських сил [15, с. 46].

Ефект м'якого розсіяного світла без полиску від мозаїчних декорацій також справляв враження нетварного світла. Це уможливилася завдяки використанню смальти за так званим «античним рецептом» – натрієво-кальцієво-кремнеземному типові скла, поверхня якого була шорсткою [22, с. 33]. І хоча вважається, що софійські мозаїки достатньо яскраві, проте на основі колориметричного аналізу слід вважати, що палітра хроматичних кольорів має низький рівень чистоти і коефіцієнта яскравості [22, с. 34]. Так, за результатами вимірювання синіх кубиків смальти отримуємо низькі кількісні показники: чистота кольору – 3% при яскравості 1,7%, 10% – при яскравості 2,8%, 4% – при яскравості 12,9%, тобто, колір у цих кубиках смальти є приглушеним. Однак ця ж смальта, зібрана у мозаїчному наборі, дає інтенсивний колір і достатню видимість на відстані понад 28 м [22, с. 32]. Кубики смальти з низьким коефіцієнтом яскравості покривають велику частину декорованих стін. Виникає запитання: що ж тоді впливає на сприйняття насиченості й яскравості софійської мозаїки?

Часто колір окремих кубиків у мозаїчному наборі посилюється завдяки су-

сідству з іншими кольорами за принципом симультанного контрасту (за Іоханнесом Іттенном) [23], зокрема додатковими, і сприймається інакше – залежно від об'єктивних показників кольору. Наприклад, плащ євангеліста Марка, що складається з пурпурних кубиків смальти у поєднанні з сірими, суб'єктивно сприймається як фіолетовий. Хоча фіолетового кольору в палітрі софійських мозаїк взагалі немає [22, с. 32].

Нижній поверх Софії Київської, а особливо хори (однокорінне слово з давньогрецькими *ch ra*, *ch ros*, що може свідчити про ідею створення епіфанічного образу через посилення перформативного обертового руху саме угорі храму, ближче до склепіння, у галереях верхнього ярусу) були щільно вкриті ланцюгами хвилеподібних арок собору. Архітектура Софії Київської з її мотивами перетікаючих ліній, що так би мовити «крутяться», ніби створюють ефект її дематеріалізації. Це справляло враження нероздільної єдності всього сакрального простору храму, який сприймався як образ Вічності [24].

Посилювали його суцільно вкриті фресковими розписами і мозаїками стіни храму, що сприймалися як прозорі архітектурні конструкції, які виглядали невід'ємною складовою постійно мерехтливого світлоносного і динамічного середовища сакрального простору. Отже, нівелювалося розуміння «зовнішнього» і «внутрішнього» [12, с. 99]. Такий самий художній принцип використовувався і в зображенні храму в канонічній іконографічній традиції. Нерозмежованість за ієрархією просторових зон й уникнення тонових та кольорних контрастів і домінант у композиційному вирішенні фрескових розписів також підсилювало відчуття цілісності сакрального простору храму. Водночас, коли погляд зупинявся на певному фрагменті розписів, простір ніби починав пульсувати й оживати, а це створювало ілюзію голограми, ілюзію багатомірності.

Такий ефект багатомірності ілюструє ікона «Всевидяче око», яка вперше з'явилася в XVIII ст. у Володимирських землях, і, як стверджують науковці, під впливом західного мистецтва. Можна сумніватися в цьому, адже за композиційною структурою дана ікона створена за принципом хорографії, і, найвірогідніше, натхненником її створення є давньоруська іконографічна традиція. Основне зображення складається з кругів, вписаних один в одного відповідно до загальної схеми композиції. Існують свідчення, що при тривалому молитовному концентруванні на образі цієї ікони виникає ефект купольності, що, деякою мірою, змінює свідомість і прочиняє споглядальникові двері у духовний світ. Крім того, якщо зі спокійним розумом при рівному освітленні дивлятися в ікону, то виникає ефект обертання сфер [25].

Принцип хорографії використовувався древніми іконографами задля створення софійного сприйняття світу як Премудрості Божої. Через софійне сприйняття світу уможливленоється преображення, метаноїя, змінення світовідчуття [26, с. 335].

Головні висновки. Проаналізувавши побудову сакрального простору собору Софії Київської доходимо висновку, що декорація храму – це, по-перше,

богословська, а по-друге – естетична система [15, с. 230], в якій ці дві складові не заперечують, а взаємообумовлюють і доповнюють одна одну. Смісловий задум та ідейно-художня структура собору відображають іконічний образ Софії Київської – «лик» Софії Премудрості Божої. Це доволі складне завдання, але древніми іконографами воно вирішується за допомогою принципу хорографії, суть якої полягає у зображенні «танцюючого простору».

Всі елементи архітектурного й декоративного оздоблення храму поєднуються воедино разом зі свідомістю споглядальника, якому відкривається просторовий образ собору.

Перспективи використання результатів дослідження. Запропонована наукова праця окреслює лише деякі візантійські прийоми в організації сакрального простору і відкриває перспективи для подальшого поглибленого дослідження принципів формування іконічного образу храму. Результати цих досліджень можуть бути використані на практиці при зведенні сакральних споруд.

1. *Isar Nicoletta*. Chorography (chora, choros) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/CreationOfSacralSpaces_02_Isar_Chorography_2006_EngRus.pdf

2. *Isar Nicoletta*. *Imperial: a spatial icon of time as eternity* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_06_Isar_ImperialXoros_2011_Eng.pdf

3. *Isar Nicoletta*. Vision and performance. A hierotopic approach to contemporary art [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/ComparativeStudySacredSpaces_17_Isar_ContemporaryArt_2008_Eng.pdf

4. *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hierotopy.ru/contents/SpatialIcons_01_Lidov_Whirling%20Church_2011_RusEng.pdf

5. *Лидов А. М.* Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре / Византийский временник. – 2013. – Т. 72 (97). – С. 277–292.

6. *Сарабьянов В. Д.* Мозаики Софии Киевской в контексте византийской храмовой декорации XI столетия / Владимир Сарабьянов // Софійські читання. Матеріали IV міжн. наук.-прак. конференції «Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь» (м. Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – К.: Горобець, 2009. – 536 с.

7. *Демчук Р. В.* Софія Київська як ієротопічний проєкт / Руслана Демчук // Софійські читання. Матеріали VI міжн. наук.-прак. конференції «Християнські святині – скрижалі Вічності, Мудрості й Краси: нові грані пізнання» (м. Київ, 26–27 травня 2011 р.). – К.: ВДАДЕФ-Україна, 2013. – 464 с.:іл.

8. *Демчук Р. В.* Особливості національного сприйняття релігійного феномена Софії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://shron.chtyvo.org.ua/Demchuk_Ruslana/Osoblyvosti_natsionalnoho_spryiniattia_relihiinoho_fenomena_Sofii.pdf

9. *Аверищев С. К.* Уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://proroza.narod.ru/Credo-2-Averintcev.htm>

10. *Икона* в русской словесности и культуре. Сборник статей / ведущие научные редакторы: В. В. Лепахин, Е. А. Гаричева; [редактор-составитель В. В. Лепахин]. – М. :

Паломник, 2012. – 608 с.

11. *Демчук Р. В.* Иеротопія та меморіає в архітектурному ландшафті міста [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3695/Demchuk_Ierotopiia_ta.pdf?sequence=1

12. *Лидов А. М.* Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hierotory.ru/contents/BookIcon2chHeavenlyJerusalem.pdf>

13. *Демчук Р. В.* Образ Софії-Премудрості у східнохристиянському ракурсі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://theology.in.ua/ua/bp/theological_source/art/51506

14. *Демчук Р. В.* Храм Софії: трансформація символічного простору / Руслана Демчук // Софійські читання. Матеріали IV міжн. наук.-прак. конференції «Пам'ятки Національного заповідника «Софія Київська»: культурний діалог поколінь» (м. Київ, 25–26 жовтня 2007 р.). – К. : Горобець, 2009. – 536 с.

15. *Рожнятовский Вс. М.* Рукотворенный свет: световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма / Всеволод Рожнятовский. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2012. – 480 с., [32] с. ил.

16. *Сінкевич Н. О.* Реліквії та чудотворні ікони Софії Київської / Наталія Сінкевич. – К. : Логос, 2011. – 94 с.: іл. – Бібліогр.: 91–94.

17. *Пространственные иконы. Перформативное в Византии Древней Руси* / ответственный редактор: А. М. Лидов; [редактор-составитель А. М. Лидов]. – М. : Индрик, 2011. – 704 с., 334 ил.

18. *Никитенко Н. Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика / Надежда Никитенко. – К. : Издательский Дом «Слово», 2004. – 416 с.

19. *Википедия.* Лабарум [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%BC>

20. *Храни веру. Деяния Иоанна* (сохранившиеся отрывки) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hranive.ru/15868/>

21. *Огонь и свет* в сакральном пространстве. Материалы международного симпозиума / ответственный редактор: А. М. Лидов; [редактор-составитель А. М. Лидов]. – М. : Индрик, 2011. – 192 с.

22. *София Киевская.* Материалы исследований / под ред. Ю. А. Нельговского.– К. : Будівельник, 1973. – 72 с.

23. *Иттен И.* Искусство цвета / Иоханнес Иттен. – М.: Д. Аронов, 2001. – 96 с.

24. *Охоцимский А.* Иконология готического храма (опыт иеротопического подхода) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology_gothic_church

25. *Икона «Всевидающее Око»:* описание и происхождение [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.syl.ru/article/202303/new_ikona-vsevidyashee-okopisanie-i-proishozhdenie

26. *Булгаков С. Н.* Тихие думы. Этика, культура, софиология / Сергей Булгаков. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. – 624 с.

Идея chōros как основной принцип организации пространства храма на примере собора Софии Киевской

Елена Осадчая

Аннотация. В статье поставлена проблема реконструкции принципов построения перформативного образа храма византийскими и древнерусскими иконографами. Отмечено, что главным принципом создания динамического сакрального пространства является принцип хорографии, идея которого заключается в символическом воссоздании образа Небесного Иерусалима. Определено, что это осуществлялось с помощью средств катоптрики, мозаичных декораций, световых эффектов и т.д.

Ключевые слова: конструирование сакрального пространства, хорография, перформативный образ храма, круговое движение, вращение пространства, световые эффекты.

The chōros idea as the basic principle for creating temple space, as exemplified by Saint Sophia Cathedral in Kiev

Olena Osadcha

Abstract. This article deals with issues related to the recovery of the principles for creating a performative image of the types of temples that were used by Byzantine and Old Rus iconographers. Researchers have discovered that the philosophical and theological precepts of Byzantium and the Old Rus were embodied in the main idea of their temples. This idea was used to construct the so-called basis of meaning, the symbol of a sacred space. When constructing and decorating Saint Sophia Cathedral, the iconographers were mainly concerned with creating the world of Sophia – Divine Wisdom – by materializing the image of Sophia in space.

Creating a special image of Sophia is a rather difficult task, which, I think, is made possible through choreography. Choreography was introduced by the Danish scholar Nicoletta Isar, and was aimed at creating a dancing space for a temple by using mosaics, highlights, and mirror images in the building. With the purpose of intensifying the perception of circular concentric movement and special rotation, shining discs were incorporated into icons and fresco paintings. Some of these discs had a cross in the middle.

The article says that the painting methods that were used in Byzantium and Kiev Rus always served the purpose of creating a certain special image. Therefore, even the quantity and artistic expression of the highlights that were used in Saint Sophia Cathedral could be explained by the endeavors of Old Rus iconographers to create a different world (the world of angels) through metrological analysis (the unity of architecture and painting in terms of measurements and proportions). Concentric circles attempted to convey the idea of circular light as a clear manifestation of divinity in fresco paintings.

Choreography unites all the architectural and decorative elements of a temple with the observer's consciousness, enabling the observer to appreciate the special image of the temple. This essay only addresses some of the Byzantine methods for creating a sacred space and leaves room for follow-up research into the principles of creating an iconic image of a temple. The findings of this research could be used in practice when constructing sacred buildings.

Key words: creating sacred space, choreography, performative image of a temple, circular movement, special rotation, highlights.

УДК 271.2-523.41:27-312.47-543.2](477-25)»10/12»

Андрій Комарницький
кандидат мистецтвознавства,
науковий співробітник НДС ЛНАМ

*«Поселюся й хочу жити у місці (храмі – А. К.) тому...»
(«Кієво-Печерський патерик»)*

Печерський Успенський храм – осередок богородичних традицій

Анотація. Собор Успіння Пресвятої Богородиці Кієво-Печерської лаври (далі – Печерський Успенський храм) досліджується як найважливіший осередок богородичних традицій у Київській Русі. Виняткове місце цього храму в історії, культурі та формуванні національної ідентичності українського народу обумовило його суттєвий вплив на культурну спадщину Русі-України, в основі якої були богородичні традиції.

Ключові слова: Богородиця, Собор Успіння Пресвятої Богородиці Кієво-Печерської лаври, іконографія, Хмарне Успіння.

Постановка проблеми. Печерський Успенський храм був найважливішим осередком богородичних традицій у Київській Русі. Впродовж існування у княжий період Русі-України цей храм залишався єдиною свого роду сакральною спорудою, будівництво й оздоблення якої здійснювалося за безпосередньої участі Божої Матері [1, с. 144–145]. Тому цей сакрально-меморіальний комплекс храму, присвячений особі Богоматері, втілював найважливіші моменти богородичного заступництва за людство і Русь-Україну ідейно, іконографічно та символічно.

Актуальність дослідження. Аналіз сакрального середовища Печерського Успенського храму (іконографія, загальна система розпису, чудотворна функція храмових реліквій), а також чудесних обставин його заснування на основі текстів «Кієво-Печерського патерика» та літописних свідчень розкриває специфіку духовного середовища княжої доби. Виняткове місце цього храму в історії, культурі та формуванні національної ідентичності українського народу, який був основою державного утворення під назвою Київська Русь ставить широку культурологічну проблему, що пов'язана із заснуванням, особливим статусом і значенням Великої Печерської церкви.

Мета роботи. Проаналізувати документальні свідчення заснування собору, дослідити його значення для культурної спадщини Русі-України, в основі якої були богородичні традиції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасній українській науці проблематика Печерського Успенського храму в контексті давньої історії України є рідкісною і подавалася переважно стосовно історичної епохи України пізніших часів (поч. з XIV ст.). Короткий аналіз ранньої історії Великої Печерської церкви подав у своїй статті В. Пуцко. Більше уваги приділено розвитку богородичних традицій, які мали стосунок до цього храму у працях дослідників О. Етінгоф, І. Шаліної. Ними висловлене цікаве припущення щодо Суздальських врат як реліквії, створеної на основі прототипу з Печерського Успенського собору. Автор статті, аналізуючи проблеми богородичного культу, у своєму дисертаційному дослідженні наголосив на тому, що унікальний комплекс Печерського Успенського храму мав значно більший вплив на розвиток іконографії Божої Матері у княжій Русі, аніж це вважалося дотепер. Для цього автором проаналізовано розвиток тем Покрови, Успіння і Печерської Богоматері, для появи яких найбільш органічним було середовище цього храму.

Новизна дослідження. Вперше проблема заснування та функціонування Печерського Успенського храму розглядається у контексті усвідомлення його визначальної ролі для впровадження богородичних традицій у Київській Русі. Досліджується вплив сакрального середовища Великої Печерської церкви і богородичних традицій на культурно-історичну спадщину давньої України. Здійснюється широкий культурологічний аналіз тематики, іконографії, системи оздоблення та функцій чудотворних святинь у сакрально-меморіальному комплексі досліджуваного Печерського Успенського храму.

Виклад основного матеріалу. Ідейне підґрунтя спорудження храмів Успіння в Русі-Україні проявилось вже у «Киево-Печерському патерику», де описані чудесні обставини, за яких було зведено Велику Печерську церкву. Варто зазначити, що саме ці відомості позначилися на релігійній свідомості русичів, і реально вплинули на стилістику й оздоблення храмів на значній території тодішньої Русі. Наприклад, пропорційне співвідношення «Божественної мірки» Успенського Печерського храму стало зразком для чималої кількості храмів Успіння, що споруджувалися не тільки на півдні, але й на півночі Київської Русі. Суть «Божественної мірки» полягала в тому, що Богоматір вказала візантійським будівничим точні пропорції цього храму, використавши золотий пояс варяга Шимона. Цей пояс (завдовжки 108 см) був знаною на той час реліквією, оскільки його зняли з чудотворного Розп'яття Ісуса Христа. Пропорційне співвідношення «Божественної мірки» за проектом Богородиці виглядало так: ширина храму – 20 поясів, довжина – 30, висота стін – 30, з верхом – 50 поясів. Отже, храм був чималих розмірів, його висота перевищувала інші храми, до того ж архітектура була нетиповою для давньоруського храмового будівництва і загалом рідкісною для Візантії.

Беручи до уваги сказане вище, акцентуємо увагу на двох важливих моментах: по-перше, храм було запроєктовано Божою Матір'ю, яка показала будівничим макет храму і дала його точні обміри; по-друге, безпосередня участь Богоматері у спорудженні й оздобленні Печерського Успенського храму, яка

прикликала будівничих та художників, давши їм усе необхідне. Таке особисте втручання Діви Марії у зведення храму стало унікальним явищем в історії християнства, а це можна порівняти хіба що із спорудженням храму Бога-Яхве в Єрусалимі. Така безпосередня участь Божої Матері стала запорукою унікальності Печерської святині у духовному і культурному житті нашого народу впродовж багатьох століть.

За короткий проміжок часу в Києві та його околицях, з кінця XI – початку XII ст. з'явилося п'ять Святоуспенських храмів, споруджених під впливом прототипу – Успенського собору Києво-Печерського монастиря. Будівлю храму було зведено св. Феодосієм у 1073–1077 рр. за благословенням самої Богородиці, яка за свідченням літописців, прикликала у Влахернський храм чотирьох будівничих і звеліла їм та варягові Шимону спорудити у Києві храм, вручивши золота на три роки, моці святих і намісну ікону для храму та повідомила, що хоче жити у ньому. Все це відбулося за присутності святих Антонія й Теодозія, які чудом з'явилися в Константинополі [1, с. 144–145; 2, с. 75–78].

Пізніше, завдяки чудесному посередництву намісної ікони, яку Божої Матір обрала для Печерського храму, через 10 років з Константинополя до Києва прибули іконописці для оздоблення храму і принесли з собою мозаїку, якою прикрасили вівтар [1, с. 144–145]. З цією мозаїкою та намісною іконою пов'язана розповідь в Патерику про рідкісні чуда, які супроводжували втручання самої Богородиці впродовж заснування, спорудження та оздоблення Печерського Успенського храму. Йдеться, насамперед, про велике мозаїчне зображення Богородиці (найвірогідніше Оранти), яке нерукотворно відобразилося на стіні вівтаря [2, с. 77]. Далі в Патерику читаємо, що «цей образ Владичиці нашої Богородиці і Приснодіви Марії» (Оранти) «просвітівся паче сонця», із уст Пречистої Богоматері вилетів білий голуб (символ Святого Духа – А. К.) і сховався за образом Спаса в куполі. Потім полетів, сідаючи над кожним зображенням у храмі й нарешті «сів за іконою чудною Богородичною намісною...». Це символізувало Божу Благодать і чудотворну силу цього образу [2, с. 77].

А нерукотворне відтворення мозаїчної Богородиці (Оранти), яке преобразилося, надавало цілій храмовій споруді чудотворного статусу і сили. Ймовірно, що чудотворна ікона, яку з візантійського Влахернського храму привезли грецькі митці, належала до теми «Успіння» і була храмовою іконою, а її копії відомі у графічних творах XVII ст. [3, с. 421–422] (іл. 1).

Якою була ця чудотворна



Іл. 1. Успіння Богородиці. А. Федір. Євангеліє. Дереворит. 110x142. Київ. 1697

ікона, передана Богоматір'ю, на сьогодні в науці немає одностайності. Історія Успенської ікони, яка збережена у графічних відтвореннях 1697 р. (див. іл. 1), дає підстави говорити про те, що у XVII ст. саме цей образ вважали «намісною іконою». Поважний вік легенди цієї ікони може свідчити на користь її автентичності. Якщо погодитися з цим, тоді варто визначити місце шанованої святині у сакральному просторі Печерського Успенського храму.

Графічне відтворення у 1697 році ікони Успіння, а також її втрачений замальовок, який розміщувався у самому храмі до його зруйнування у 1941 р. свідчать про її скромні розміри. Чи була вона такою насправді? Варто взяти до уваги численні візантійські ікони XI–XIII ст., серед яких виділяються мініатюрні мозаїчні іконки, і надзвичайно ускладнена багатофігурна програма ікони Кікської Богоматері, закомпонованої у форматі скромних розмірів 48x39 см. Тому, попри свої невеликі розміри, ікона Успіння у Великій Печерській церкві могла посідати чільне місце на архітраві переддівтарної перегородки, декорована орнаментальним обрамленням. Стрижневим елементом, який промовляє на користь того, що саме ікона Успіння могла бути намісною є невеликі дверцята мощівника, розташовані з лівого боку від ложа Марії, як це бачимо на київській ілюстрації 1697 р. (див. іл. 1). Саме це підтверджує оповідь «Києво-Печерського патерика», де йдеться, що водночас з іконою Богородиця передала мощі святих.

Слова Божої Матері, що вона «оселялась» в Києві, стаючи його особистою покровителькою мали надати суттєвого поштовху для поширення самобутніх форм її культу в Русі-Україні [1, с. 298]. Це насамперед відобразилося у рідкісному характері системи внутрішнього оздоблення собору, принципів розташування в його інтер'єрі цінних реліквій, специфіки іконографічної програми, з акцентом на заступництві Божої Матері: іконографія «Хмарного Успіння» у рідкісній київській редакції в поєднанні з культом риз Діви Марії. Все це сприяло активному розвитку самобутніх форм національного пошанування Богородиці у масштабах цілої Київської Русі.

У богослужінні на Успіння Богородиці безпосередньо йдеться про те, що «Слава Твоя Богоподібна», тобто така, яка властива лише Богові [4, с. 3]. Православна церква не прийняла вчення про Непорочне зачаття Діви Марії й основу для прослави Богородиці шукала не в початку її земного життя, не в її зачатті, а, навпаки, в Успінні, що сприймалося як друге Воскресіння [5, с. 200]. Тому в ранній період християнської Русі-України (кінець XI ст. – середина XII ст.) тема Успіння, символізуючи радісне прославлення Божої Матері, отримала загальне розповсюдження.

Інтенсивний розвиток теми Успіння в Русі-Україні в ті часи насамперед пов'язувався з Великою Печерською церквою, де було синтезовано і розвине богородичні традиції Константинопольської Влахернської церкви. Як Софійський храм названий «житлом», так і Печерський Успенський собор Марія називає місцем свого побуту [6, с. 6].

Варто зазначити, що наприкінці XI – початку XII ст. «вогнищем» хри-

стіянської ідеології в київській державі вже був не Собор св. Софії – осідок митрополитів-візантійців, а Печерський монастир з Успенським храмом. Цей монастир був визначним центром культури. Тут працювали такі діячі, як Нестор Літописець, видатний представник Києво-Печерської художньої школи – Алімпій та лікар Агапіт [7, с. 9].

Архітектура й стилістика оздоблення Печерського Успенського храму були важливим зразком для наслідування у багатьох містах та осередках Київської Русі як «небесного» прототипу і, водночас, взірця для формування монументальної традиції, елементи якої зауважуються в Михайлівському Золотоверхому соборі. За переказом, над оздобленням цього храму, поряд з грецькими художниками, творив легендарний іконописець Русі-України Алімпій [7, с. 10]. Проте, через втрату первісних мозаїк і фресок Печерського Успенського храму не можемо детальніше зупинитися на їхніх стилістичних особливостях. Однак є підстави вважати, що стилістико-іконографічні традиції стінопису Великої Печерської церкви мали відобразитися не тільки у Михайлівському Золотоверхому соборі. Відповідні аналогії можна віднайти й у кращих творах станкового іконопису давньої Русі. Цікавою у цьому сенсі є ікона «Богородиця Велика Панагія» (кін. XI ст.), автором якої небезпідставно вважають Алімпія Києво-Печерського [8, с. 142]. На нашу думку, нічого дивного немає, якщо цю, назагал унікальну святиню для сакрального мистецтва цілого християнського світу створив геніальний Алімпій, який міг важливі стилістичні прийоми з Печерського стінопису перенести на ікону Богородиці-Знамення. Ймовірно, що найближчим прототипом для ікони Великої Панагії, яка мала славу нерукотворної була грандіозна мозаїчна Печерська Оранта, котра також чудесно відобразилася на стіні вівтаря [2, с. 77].

Іншою іконою, яку можна віднести до пам'яток, пов'язаних з середовищем Успенського Печерського храму є відома ікона «Успіння» (іл. 2). Київське походження цієї ікони підтверджує здійснений П. Алепським в середині XVII ст. опис іконографії велетенської фрески Успіння Богоматері, яка займала цілу північну стіну Печерського Успенського храму. В основу іконографії фрески покладено сцену чудесного перенесення апостолів на хмарах до ложа Марії. Законірно, що рідкісний сюжет «Хмарного Успіння» було відтворено у станковій іконі, яка очевидно зберегла риси унікального фрескового прототипу з Печерського храму. Ікона «Успіння», яку можна датувати приблизно як і Богородицю Велику



Іл. 2. Успіння. Ікона поч. XII ст.
Москва. ДТГ. 155x128



Іл. 3. Фреска Успіння з північної стіни трансепту храму святого Кирила Олександрійського. XII ст.

Марії [8, с. 251]. Свічки на високих підсвічниках ніби відділяють Христа від святих та апостолів [9, с. 222]. Сама Богоматір зображена лежачою зі строгим і урочистим виразом (див. іл. 2). Насичена палітра ікони Успіння складається з двадцяти тонів і вирізняється тонкістю співвідношень. Тут домінують кольори сіро-голубі, рожеві з коричнево-оливковими, які оживлюються червоним кольором на хітоні Христа [9, с. 223].

У Софії Київській цикл Успіння – відсутній. Але вже з кінця XI ст. сцена Успіння стане обов'язковим атрибутом для храмів Київської Русі: Печерського, Кирилівського, Спасо-Мірожського та ін. Грандіозна фреска «Успіння Богоматері» з північної стіни Кирилівського храму XII ст. є тією фрескою, яка певною мірою відображає втрачений прототип – «Хмарне Успіння» Печерського храму (іл. 3). «Подібні зображення «Хмарного Успіння» зафіксовано на пам'ятках східнохристиянської іконографії X–XI ст.: розписи Токалі-Кіліссе в Каппадокії, св. Софії в Охриді, справа грузинської ікони в Мінгрелії» [10, с. 105]. Проте у згаданих пам'ятках, і зокрема у Софії Охридській, фреска «Хмарного Успіння» (середина XI ст.) відрізняється від київського варіанту: Божа Мати тут зображена на ложі, апостоли злітаються на хмарах без ангелів (іл. 4), тоді як у Печерському Успенському храмі Богоматір на ложі не зображувалася, що добре передає фреска Успіння Кирилівського храму, яка беззаперечно відобра-

Панагію кінцем XI – початком XII ст. є свідченням того, що символіка богородичного заступництва в Русі-Україні була найтісніше пов'язана з темою Успіння.

Київське Успіння (див іл. 2) є велике за розміром (160x133 см), а тому могло бути намісною храмовою іконою однієї з київських церков [8, с. 251]. Для цієї ікони, рідкісної за іконографією, розвиток якої на теренах Київської Русі насамперед був пов'язаний з Печерським Успенським храмом, характерна чітка композиція (див. іл. 2). Її центральна вісь підкреслена постаттю Христа, який тримає сповиту душу



Іл. 4. Фреска Успіння з північної стіни храму Св. Софії Охридської. Бл. 1037–1040



Іл. 5. Богородичні ікони кінця XI ст.: а – Богоматір Печерська. Москва. ДТГ. 67х42; б – Богоматір Покрова. Східна Галичина. 79,5х47,5

неодмінна присутність у «Хмарних Успіннях» (йдеться про монументальний стінопис Києва) душі Марії на руках у Христа на самому верху фрески. Отже, станом на сьогодні, віднайдені візуальні матеріали дають можливість говорити про новаторську інтерпретацію теми Успіння в Києві.

У ранній період в Києві (XI – початку XII ст.) тема радісного прославлення Богоматері демонструвала важливі ідеї: від розгорнутого циклу Благовіщення до сцени Вознесіння Марії на руках Христа в Успінні. Очевидно, що з другої половини XII ст. у сценах Успіння княжої доби буде обов'язковим зображення усопшої Богородиці на ложі, а, отже, переважатиме осмислення страстного начала.

Окрім «Хмарного Успіння», важливим проявом національних форм богородичної теми є іконографічна схема «Покрови», аналіз витоків якої змушує ще раз звернутися до Печерського Успенського храму. Унікальний сюжет «Галицької Покрови» (кінець XI ст.) привідкриває нам найдавнішу, початкову форму культу Покрови у княжій добі. Центр ікони займає постать Марії-Оранти, яка тримає на колінах Дитя, а над ними ангели підносять завісу (іл. 5, 6). Ця рідкісна іконографія походить з відомого чуда підняття завіси, яке відбувалося з Богородичною іконою у Влахернському храмі. Варто зауважити, що цей знаменитий влахернський прототип, окрім Галицької Покрови, міг бути також патронним образом давнього Галицького Успенського собору. «Діва Марія зображувалася возсідаючою на престолі «у славі» це у ранніх візантійських зразках і символізувала Її як саму Церкву, що владарює над родом людським» [5, с. 151]. І цю ідею заступництва наближено репрезентують дві рідкісні ікони – «Галицька Покрова» та «Печерська Богородиця зі св. Антонієм і Феодосієм» (іл. 5, а, б), які найвірогідніше інтерпретують той самий зразок – ікону Тронної Богородиці в типі Знам'яння, чи Нікопеї у Влахернах. Таке припущення цілком виправдане, адже з цією іконою пов'язані чуда Божої Матері у процесі становлення Печерського Успенського храму.

жала більш ранню Печерську традицію. Натомість тип «Хмарного Успіння» з Охридської церкви Святої Софії співзвучніший київській іконі Успіння (див. іл. 2). Отже, візантієзована традиція образу Богородиці у процесі своєї трансформації у Києві демонструвала нові ідеї. Це підтверджує практично незмінна присутність грандіозного образу Оранти у вітварях храмів Києва та інших міст княжої Русі [11, с. 57–58], а також розробка оригінального варіанту «Хмарного Успіння» без зображення Божої Матері на ложі. Розвинений в Києві унікальний спосіб трактування Успіння без усопшої на ложі Марії засвідчував про акцент на її вознесенні до неба. Таку думку підтверджує



Іл. 6. Суздальські врата.
Фрагменти. Собор Різдва
Богородиці у Суздалі.
*Литво, кування, карбування,
золоте наведення.*
1230–1233

У Трійській Псалтирі (бл. 1075–1078 рр.) еволюція іконографічної схеми Печерської Богородиці відображає ранній етап, тоді як ідея Печерської Божої Матері зі св. Антонієм і Феодосієм демонструє зрілість та сформовану композицію. Так, Печерський Патерик свідчить про участь у спорудженні й оздобі Великої Печерської церкви Божої Матері в супроводі св. Антонія і Феодосія [1, с. 144–145; 2, с. 75–78]. Отже, найвірогідніше припустити, що іконографія «Печерської Богородиці із св. Антонієм і Феодосієм» відображає момент участі Діви Марії в процесі планування й становлення Печерського Успенського храму, яке мало місце у Влахернах. Таким чином з'явився самобутній зразок «Печерської Богородиці із св. Антонієм і Феодосієм», який наголошував на провідній ролі цих трьох осіб у становленні Печерського Успенського собору. Очевидно, що первісний прототип ікони, «Печерської Богородиці...» був шанованою іконою Великої Печерської церкви, звідки й поширився цей іконографічний зразок.

Отже, маємо всі підстави стверджувати, що теми «Хмарного Успіння», «Печерської Богородиці зі св. Антонієм і Феодосієм», та «Покрови» походять зі спільного осередку, яким і був Успенський Печерський храм у Києві. Проте інтенсивний розвиток богородичних традицій у Києві наприкінці XI ст., джерелом яких був унікальний комплекс Великої Печерської церкви, міг мати значніші наслідки.

Це засвідчує аналіз реконструкції окремих фрескових сцен Печерського Успенського храму зі слів диякона П. Алеппського: північну стіну Печерського храму цілком займала фреска «Хмарного Успіння», навпроти була зображена сцена, де апостоли оглядають Богородичні ризи на тлі архітектури храму [14, с. 298]. Таким чином, рідкісна програма стінопису Великої Печерської церкви складалася з окремих сюжетів, пов'язаних з такими Успенськими реліквіями, як: ризи, пояс і покрива Божої Матері. У Візантії джерелом появи такого циклу зображень, пов'язаних з Успенськими реліквіями був Влахернський храм. Подібний цикл бачимо на пластинах західних воріт храму Різдва Богородиці в Суздалі. Російські вчені І. Шаліна та Д. Сарабьянов переконані, що оскільки Печерський Успенський храм Києва

був прототипом для храмів Успіння в інших осередках княжої Русі, тому зображення циклу Успіння на Суздальських вратах повинно наслідувати іконографію Успенського собору Києво-Печерської лаври [14, с. 301] (іл. 6).

Отже, з київським Печерським Успенським храмом безпосередньо пов'язана традиція: почитання риз, пояса, покрови Діви Марії, що відображено в характері програми стінопису; наявності чудотворних ікон, пов'язаних з культом знаменитої відомої Влахернської святині; чудес, здійснених Богоматір'ю в процесі побудови та оздоби Печерського храму. Все це, на наш погляд, було найважливішою підставою для започаткування в Печерському Успенському храмі традицій культу Покрови у декількох варіантах.

Однією з найбільших святинь на Русі-Україні кінця XI – початку XII ст. є відома ікона Богоматері Великої Панагії (Ярославської) (іл. 7), яка ймовірно була своєрідним паладіумом міста Києва. Це підтверджує надзвичайну важливість культу Богородиці Втілення у Київській Русі XI ст. [15, с. 96], розвиток якого був тісно пов'язаний з традицією Влахернського культу. І. Шаліна припускає, що ікона Великої Панагії відповідає іконографічним особливостям реконструйованої Влахернської Богородичної ікони, з якою відбувалося «звичайне» чудо по п'ятницях. Поява символічної за змістом композиції цього твору, на її думку, була обумовлена не тільки нагадуванням про «звичайне чудо» у Влахернському храмі, але й цілком реальною завісою-покровою над Великою Панагією [14, с. 369]. Якщо взяти до уваги, що Печерський Успенський храм був загальновідомий як «Київські Влахерни», то цілком вірогідно, що ця прославлена ікона могла бути важливою реліквією сакрального простору Печерського храму.

Висновок. Отже, Печерський Успенський храм Києва був найважливішим осередком започаткування різноманітних і самотніх за змістом та формою богородичних традицій в Русі-Україні. Це, насамперед, стосувалося його унікальної іконографічної програми, яка розвинулася на основі впровадження і розробки богородичних сюжетів, пов'язаних з реліквіями Божої Матері. Підсумовуючи сказане, можемо відзначити, що Успенський храм Києво-Печерської лаври міг бути осередком:

- створення київського варіанту іконографії «Хмарного Успіння» (без зображення усопшої на ложі Богородиці), а також «Успенського» циклу, на основі подій Успіння та чудес, які відбувалися з реліквіями Богоматері;



Іл. 7. Богоматір Велика Панагія. Москва. ДТГ. 194x120. Кін. XI ст.

- започаткування рідкісних варіантів Богородиці Покрови суздальського, галицького, а також, ймовірно, і новгородського сюжетів;
- зародження іконографії «Печерської Богородиці із св. Антонієм і Феодосієм», яка постала як наслідок відтворення важливого моменту участі Діви Марії в процесі планування та становлення Печерського Успенського храму, яке мало місце у Влахернах;
- особливого шанування риз Божої Матері.

1. *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII в. / О. Е. Етингоф. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 223 с.

2. *Косов Сильвестр.* Патерик. Пам'ятки православної богословської думки XVII ст.: у 2 т. / Сильвестр Косов. – К., 2007. – Т. 2. – 156 с.

3. *Смирнова Э.* «Киево-Печерское Успение». Икона-реликварий XI века в свете письменных и изобразительных источников / Э. Смирнова // Восточно-христианские реликвии / [ред.-сост. А. М. Лидов]. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 415–446.

4. *Тысячелетие* почитания Пресвятой Богородицы на Руси и в Германии. – Мюнхен – Цюрих: Шнелль унд Штайнер, 1990. – 210 с.

5. *Стасенко В. В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу / В. В. Стасенко. – К.: Друк, 2003. – 307 с.

6. *Сіткарьова О. В.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови / О. В. Сіткарьова. – К.: Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. – 232 с.: іл.

7. *Візантія і Київська Русь*: каталог виставки / [упор. В. М. Колпакова, І. В. Шульц] – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 1997. – 59 с.

8. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Крвавич. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 394 с.

9. *Животис* Древней Руси XI – нач. XIII века. Мозаики. Фрески. Иконы / [автор-сост. Салько Н. Б.]. – Ленинград: Художник РСФСР, 1982. – 308 с.

10. *Марголіна І.* Київська обитель св. Кирила / І. Марголіна, В. Ульяновський. – К.: Либідь, 2005. – 325 с.

11. *Комарницький А. С.* Образ Богородиці і художня культура Київської Русі (Становлення національних особливостей): дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / А. С. Комарницький – Ів.-Франківськ, 2014. – 174 с.

12. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.

13. *Коваль І.* Ярослав Пастернак – дослідник старожитностей України / І. Коваль, І. Миронюк. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2006. – 144 с.+ 80 с. кольор. вкл.

14. *Шалина І. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии / И. А. Шалина. – М.: Индрик, 2005. – 768 с., илл.

15. *Косів Р. Р.* Українські хоругви XVII–XVIII ст. Основні типи. Історико-художні та іконографічні особливості: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Косів Роксолана Романівна. – Львів, 2002. – 212 с.

**Киево-Печерский Успенский храм –
очаг богородичных традиций**
Андрей Комарницкий

Аннотация. Собор Успения Пресвятой Богородицы Киево-Печерской лавры (далее – Печерский Успенский храм) исследуется как наиболее значимый центр богородичных традиций в Киевской Руси. Исключительное место этого храма в истории, культуре и формировании национальной идентичности украинского народа обусловило большое влияние, оказанное на культуру Руси-Украины, в основании которой находились богородичные традиции.

Ключевые слова: Богородица, Собор Успения Пресвятой Богородицы Киево-Печерской лавры, иконография, Хмарное Успение.

**Kyiv-Pecherskyi Assumption Church –
the center of Marian traditions**
Andrii Komarnytskyi

Annotation. Pecherskyi Assumption Church is characterized as the most important center of Marian traditions of Kievan Rus. Sacred memorial complex of Kyiv-Pecherskyi church (iconography, painting system, miraculous function of its relics) is analyzed in connection with the miraculous circumstances of founding basing on texts of Pecherskyi Paterikon and chronicles.

Exceptional location of Kyiv-Pecherskyi Church of Holy Virgin's Assumption in the history, culture and shaping of the national identity of the Ukrainian people caused its significant impact on the cultural heritage of Rus-Ukraine, which was based on the Marian traditions.

System analysis of Marian traditions of Kyiv-Pecherskyi Church allowed distinguishing important iconographic phenomenon of Marian cult in Kievan Rus at the end of XI century – Assumption theme. The problem of funding and functioning of Pecherskyi Church is put in direct dependence on the development of traditions of the Birth-Giver in Rus-Ukraine.

Significant role of Kyiv local tradition for reconsideration and synthesis of Constantinople Blachernae cult of the Holy Virgin in princely Rus was emphasized. Blachernae cult of vestments of the Birth-Giver was an important foundation for the emergence of iconographic innovation and it determined the direction of Marian traditions of princely time.

It was established that the sacred environment of Pecherskyi church was the original basis for such iconographic innovations as launching major options of Intercession, iconography of Pecherskyi Birth-Giver and Kyiv version of the «Assumption in the Cloud».

Keywords: Holy Virgin, Pecherskyi church, iconography, Assumption in the Cloud.

УДК 75.046.3:27-312.47](477) «16/17»

Alexander Tsugorka

*honored art worker of Ukraine
associate professor at the Department of
painting and composition of National
Academy of Fine Arts and Architecture*

The plot formation of «Assumption of Virgin Mary» in the Ukrainian icon of XVII–XVIII centuries

Formulation of the problem. The Assumption of Virgin Mary has been especially honored since ancient times. Many churches and monasteries were founded in her honor. The three largest monasteries in Ukraine, now Lavras - Kiev-Pechersk, Po-chayiv, Svyatohirsk are also built in honor of the Dormition of the Mother of God. Each of them had his own image of the Mother of God, some icons are preserved till present. Printing houses existed in monasteries – on the pages of preserved old books released by them we can see prints of Assumption – one of the most depicted scenes.

Actuality of the subject. Iconography of the plot was formed in Byzantium and was adopted by Kyiv Rus. After the split of Christianity in 1054 on the western and eastern iconography of Western art has been developing its own way. Ukraine became a place of confrontation and fusion of the two cultures. Of course, this affected the iconography of the Assumption and that is an interesting phenomenon for a separate study.

Connection of copyright works with important scientific and practical tasks. We know little about earthly life of the Mother of God. Some events of her life, such as the Annunciation, meeting with Elizabeth, Christmas, etc. are described in the canonical texts of Scripture. We know about the Assumption from apocryphal texts. We should note that the Apocrypha is often not as undeniable in its reliability as canonical Scripture. Authoritative authors who provide information about the Assumption are: Anatoly, patriarch of Constantinople; Herman, patriarch of Constantinople; metropolitan of Nisea Theophanes Nachertanny; Cosmas, bishop Mayumskiy and teacher. John of Damascus. The last covers the events of the Assumption in the book «Three words of praise on the day of the Assumption of the Mother of God» [1]. Anatoly, patriarch of Constantinople, wrote verses on the feast of the Assumption in the V century.

In the Byzantine Empire day of the Assumption was approved by Emperor Maurice on August 15 in 595, after the victory over the Persians [2].

In those days holiday was celebrated not yet in the local churches of East and West : Western, Roman church in VII. honored it twice a year – as «Death of the Virgin Mary» and «Taking to heaven» – on January 18 and August 15. This tra-

dition influenced the iconography of the West, causing model compositions «Assumption of Mary», «The Coronation of the Virgin», «Taking to heaven». Only since VIII–IX centuries wide celebration of the Assumption was established on August 15 – old style, August 28 – the new one.

Analysis of recent research and publications. The Byzantine church historian Nicephorus Callistus described in details the circumstances of the Assumption of the Virgin. He relies on the testimony of the martyr Dionysius Areopagite and on the work of II century of bishop Meliton Sardiykiy.

From the Gospel of John it is known that Jesus Christ entrusted the Mother of God to the apostle St. John the Evangelist, his beloved disciple and the last years of the life Virgin Mary was living under his care.

Fifteen days before the Assumption Virgin Mary had received the news, as in the Annunciation from the Archangel Gabriel, and three days later he brought her a palm branch, which symbolizes victory over death.

Virgin Mary has been waiting for a meeting with her divine son for ages, and she just wanted to meet with the apostles before the Assumption that they had her in a coffin. The prayer of Pure was heard, in the traditional iconography of the Assumption of the cloud this event is well reproduced: the Apostles in the clouds, picked by the angels flocked to Virgin Mary. Funeral and burial are full of miracles. The priest Aponia wanted to throw the bed of the Mother of God, but invisible angel cut off his hands – struck Aponia repented and confessed to the Virgin Mary. The Apostles put the body to the grave, and one of them was absent. Thomas missed the burial, and when the apostles opened the coffin for funeral, there was no the body of Mother of God. That evening at the banquet of love the Pure appeared with the words: «Rejoice! I am with you all days!»

So the church knew about the resurrection of Mary as the one remaining virgin after birth of a son, was not unseemly to be dead. She is alive and celebrated, being above the clouds, among lilies of paradise, is forever united with the Son [3].

Specifying of unsolved aspects of the problem which the article covers. Feast of the Assumption is solemnly carried in Gethsemane, the place of her burial. The temple was built here in which funeral veil of Virgin were stored. In the IV century sacred canopy was moved to Blachernae church. In 866 Russian fleet approached Constantinople, and the city was besieged by pagans. The emperor and the patriarch of Constantinople were praying all night in the Blachernae church, and then they dipped funeral robe of Mother of God into the sea. Suddenly, a storm began and it swept away the ships in different directions. Rus was defeated, it marked the victory of Christianity.

The novelty of the scientific research. Let's consider the details of the iconography of Virgin Mary. The image of Virgin Mary, accepted as canonical in Orthodox art, is already seen in the VI–VII centuries on the Sinai icons, mosaics in Rome and Ravenna. Orthodox image of Virgin Mary has specific color on the clothes – red maphora and blue himation. Such clothing is in all of her icons (with rare exceptions). These colors symbolize the combination of her chastity and motherhood,

her earthly nature and heavenly calling. An important detail of Virgin Mary is armlets. Armlets in the icons are a symbol of concelebrating of Virgin Mary (and in her person to the whole church) to the Christ. At the head and shoulders of the Virgin Mary three gold stars are depicted meaning that she was Immaculate Virgin before Christmas, at Christmas and after Christmas.

The methodological or scientific significance of the authorial works. In forming the Assumption of the Virgin iconographic canon the verbal images were taken as a basis, these images were transformed later into the artistic images of the iconography. It is a wonderful method to express the full content of an image through the strictly determined composition in which every gesture or movement, action, detail, color have their own spiritual significance. It is difficult now to find out the complete brainchild of icons in such way as it was initially understood by the painter. The Assumption of the Virgin iconography is divided into two types: usual and cloudy.

The general material presentation. The mature iconography was formed in after-iconoclastic period in the era after the 7th Ecumenical Council – the time when the new styles of iconography were initiated and the old ones were adjusted, the styles which theologically defended the veneration of icons by defining its dogma forever.

Two plates made of ivory for the Gospel's framework of the Emperor Otto III in the Bavarian Library in Munich and the relief from Metropolitan Museum in New York (illustrations 1, 2) are dated by the end of X century. They represent the usual type of iconography. General composition of the Assumption of the Virgin in both monuments will be adopted as a traditional one for the art of Byzantium and Ancient Rus. The Virgin is depicted in the center of the bed, there are two upset apostles on her side, on the bed's back there is the Savior with the Virgin soul depicted as a swaddled baby. Some Balkan monuments (frescoes of the Ascension church in Zhycha monastery 1309–1316 years; frescoes of the Virgin church «Hodegetria» of the Pechski Patriarchate, 1335) the swaddled Virgin's soul is depicted with wings. This composition meets in iconography since XI century (the icon of the Monastery of St. Catherine in Sinai). During X–XI centuries Assumption of the Virgin compositional scheme was preserved in fact unchanged. It was adjusted only by the few details, including the architectural scenes on the background, indicating the historical place where



Il.1. Assumption of the Virgin.
Framework of Gospels of Otto III.
Carving bone. X century. Munich



Il. 2. Assumption. *Carving bone*. Byzantium, IX century. USA, New York, the Metropolitan Museum (MetM)

Liturgy is being finished. This is stated in the words of liturgy: «Together with the incorporeal army we will surround the picturesque throne with joy as a God's holy throne» [5].

The God's throne is a symbol of the very Virgin Mary because she gave birth to God, she is being called by the holy fathers the true throne of Christ. So it is sung in an Assumption litany: «Rejoice throne of the Lord taken from the earth to the kingdom of heaven» [6].

The historian of art A. Etinhof, a specialist in Byzantine art, suggested that the apostles with Christ as High Priest have gathered as the eagles on the Eucharist and bed is a throne, while Mary is the Holy Gifts. This issue needs to be the object of more deep study because during the Eucharist the bread and wine are sanctified into the body and blood of Jesus Christ, not the Virgin [7, p. 213–217].

There are the apostles around the bed on its either side. The left apostles group is being headed by the Apostle Peter with censer, the right group is being headed by the Apostle Paul, who bowed at the feet of the Virgin. The composition is full of great importance. According to Holy Tradition, it was the apostle Peter namely who was asked by the Lord after the soul of the Virgin left the body: «It is time now, start singing.» The

the event took place – the appartement on Zion Mount in Jerusalem (Illustration 3) [4].

Close to XII century it becomes popular the expanded version of the Assumption of the Virgin – the so-called cloudy type. The first icon of this type in Russia was made at the beginning of XIII century. It comes from Assumption Church Desyatynnyi monastery near Novgorod. It is the oldest of Assumption of the Virgin icon in Ancient Rus, it is stored in the State Tret'yakov Gallery (Illustration 4). Let us revise the canon of cloudy type Assumption of the Virgin on this example.

In the lower part of the icon there is the departed Virgin, around her there are close to her people, the disciples of Christ – the apostles and saints. The Virgin is laying on the high funeral bed decorated with gold and purple, which is similar to the throne. Throne – is the most holy place of the temple on which the Divine



Il. 3. Assumption engraving. Woodcut. 1697 «Psalm» Kiev-Pecherska Lavra

Apostle Peter sang a song on verses of Psalm «When Israel went out of Egypt ... Hallelujah» [Ps. 113].

Paul – the second of the Apostles, as it is stated in the Tradition, came to the house of the Virgin Mary later than others, and clinging to her legs, magnified Virgin and said: «Rejoice, Mother of Life! Although I have not seen Christ in the flesh, but looking at you I can see Him». So he is depicted on the icon – bowed to the Virgin feet.



Il. 4. The cloud Assumption of the Virgin.

One more Apostle is pictured in a special manner near the bed of the Virgin. It is Apostle John the Evangelist who clings to her headboard. Because by the Virgin Mary the Savior appeared as a human person; by John the divine revelation was revealed to the world. Among the Apostles we can see two people in the saint omophorion – Dionysius Areopagite and James, the brother of the Lord, Iyerofey of Athens and Timothy from Edessa who according to Scripture were present in the house of the Virgin.

The beginning of the XIII century. Tretyakov Gallery

General conclusions. Thus, the iconography of the scene Assumption of the Virgin has been formed in Byzantium in post iconoclastic period after the split between the Orthodox and Catholic church. Western art interprets the story quite freely, the aim of this art is visual effects and artistic originality, while the Eastern traditions are based on conventions and image asceticism.

Prospects for the results of study use. The study of the iconography plot formation has constant value due to its strong foundation of deep symbolic and philosophical orientation, it is useful for modern Ukrainian masters as it tells them about new exciting solutions.

1. *Ioann Damaskin*. Christological and polemical treatises / Damaskin. Ioann. // – Words on Maria feast days – M. – 1997. – P. 261–274.

2. *Kondakov N. P.* Iconography of Mother of God / Kondakov N. P. // - St. Petersburg. Volume. I. – 1914; – Volume. II. – 1915. – 15 p.

3. *Betsis A.* Assumption of the Virgin in the Ancient Rus icons / A. Betsis. // - Palomnik publishing office – M. – 2007. – 112 p.

4. *Sermon on the feast of the Assumption.* <http://azbyka.ru/propovedi/tag/uspenie-bozhiej-materi>

5. *Sermon on the feast of the Assumption.* <http://azbyka.ru/propovedi/tag/uspenie-bozhiej-materi>

6. *Sermon on the feast of the Assumption*. <http://azbyka.ru/propovedi/tag/uspenie-bozhiej-materi>

7. Этингоф О. З. Литургическая символика иконографии Успения Пресвятой Богородицы. Образ Богоматери. – / О. Этингоф. Etynhof O.Z Liturgical symbolism of the Assumption of the Virgin iconography. The image of the Virgin. – / Etynhof O. // «Progress-Traditsiya» publishing office. – М. – 2000. – P.213–217.

The plot formation of «Assumption of Virgin Mary» in the Ukrainian icon of XVII–XVIII centuries

Alexander Tsugorka

Annotation. The article deals with the plot formation of «Assumption of Virgin Mary» in the Ukrainian icon of XVII–XVIII centuries, the evolution of figurative and stylistic features. The iconography of the plot formed in Byzantium and was adopted by Kievan Rus after the split of Christianity in 1054 into the west and east. The iconography of Western art was developed by its own way. In turn, Ukraine has become a place of confrontation and fusion of two cultures. Surely, this affected the iconography of the Assumption as well and that is an interesting phenomenon for a separate study. In distant ages, among the local Churches of East and West, the holiday was not celebrated simultaneously. Western, Roman Church in VII century celebrated Assumption twice a year as the «Death of the Virgin Mary» and «Taking to Heaven» on the 18th of January and the 14th of August accordingly. This tradition influenced Western iconography, creating exemplars of compositions «Assumption of Mary», «The Coronation of Virgin Mary», «Taking into heaven». They are all related to the Assumption and revealed each in their own way individual moments, stages of this holiday, being partial to total. Only after VIII–IX centuries ecclesial celebration of the Assumption was established on the 15th August (Julian Calendar), or 28th August (Gregorian Calendar). Later it was decided to establish two weeks fasting before the holiday. Establishment of celebration was necessary not only to praise Virgin Mary, but also to protect Her dignity and exposing the heretical teachings, namely koliridian, that denied the humanity of Virgin Mary. This heresy denies the mystery of human salvation, and bodily Assumption of Virgin Mary. The image of Virgin Mary, accepted as canonical in Orthodox art, we can see already in the VI–VII centuries in the Sinai icons, in mosaics of Rome and Ravenna. Certain color clothing is typical for the Orthodox image of Virgin Mary – red omophorion and blue himation. In forming of iconographic canon of Virgin Mary Assumption, verbal abuses were taken as a basis and transformed into artistic images of iconography.

Keywords: icon, Assumption of Virgin Mary, artistic images, the iconography.

**Становлення сюжету «Успіння Богородиці»
в українській іконографії XVII–XVIII ст.**

Олександр Цугорка

Анотація. У статті розглянуто сюжет «Успіння Богородиці» в українській іконі XVII–XVIII ст., зокрема йдеться про еволюцію образних особливостей.

Ключові слова: ікона, Успіння Богородиці, художня мова, іконографія, сюжет.

**Становление сюжета «Успение Богоматери»
в украинской иконографии XVII–XVIII вв.**

Александр Цугорка

Аннотация. В статье рассматривается сюжет «Успение Богоматери» в украинской иконографии XVII–XVIII в., в частности, эволюция образных особенностей.

Ключевые слова: икона, Успение Богоматери, художественный язык, иконография, сюжет.

УДК 73(497.5) Мештрович

Адріан Балог

*старший викладач кафедри скульптури НАОМА,
заслужений художник України*

Творчість Івана Мештровича в художній системі ХХ ст. та її вплив на українську скульптуру

Анотація. У статті розглядаються різноманітні аспекти життя і творчості великого хорватського скульптора Івана Мештровича. Також наводяться свідчення впливу його творчості на сучасну українську скульптуру.

Ключові слова: скульптура, Іван Мештрович, вплив, творчий шлях, виставка, парадигма.

Постановка проблеми та її актуальність. Як буде сказано нижче, творчість Івана Мештровича достатньо досліджена у світі. Ми резюмуємо проблеми національної самоідентичності майстра, його місця в культурі ХХ ст., проблеми ідеологічної нейтральності мистецтва тощо. Однак питання рецепції творчих досягнень великого хорватського скульптора ХХ ст. українськими митцями порушується нами вперше. Також ми звертаємося й до інших аспектів присутності його доробку в українському культурному середовищі (виставки майстра в Україні, використання його положень в теоретичних розробках).

Варто зазначити, що українська мистецька педагогічна практика на початку ХХІ ст. зазнала ряду викликів з боку як нововиниклих неомодерністських жанрів та практик, так і самого модерністського масиву в цілому. Збереженню коштовного реалістичного осердя у викладацькій роботі безумовно сприятиме вивчення досвіду зарубіжних майстрів, які на власному досвіді пережили етап модерністського захоплення, у цьому сенсі значення Івана Мештровича годі переоцінити.

Огляд публікацій. Закордонна, а особливо хорватська мештровичіана на рахує чимало друкованих позицій, лише невелика частина яких з об'єктивних причин була доступно авторові у процесі підготовки статті [1; 4; 9; 20; 22]. Так, заслуговують на увагу дослідження І. Тупіцина [14; 15], І. Сапего [11], а особливо – рання стаття Я. Тугенхольда в журналі «Аполлон» [13]. Українські мистецтвознавці досі мало уваги приділяли творчості Мештровича, а публікація окремих статей мала переважно випадковий або ж ознайомчий характер [8], однак окремі дослідження містять низку цікавих положень [2; 5], які були використані автором у статті.

Мета роботи. Наукова розвідка основних проблематик творчості Івана Мештровича може бути поставлена у відповідність з методичними планами в навчальних закладах художнього профілю, використана при викладанні курсу образотворчого мистецтва ХХ ст. У компаративістському розрізі заслуговує на увагу спроба вивчення впливу його творчого спадку на творчість українських митців, що може стати в пригоді для славістів широкого профілю, а також для науковців, які досліджують україно-балканські художні зв'язки.

При написанні статті автором було віддано перевагу використанню аналітико-мистецтвознавчого методу дослідження – для характеристики окремих проблематик художника.

Виклад основного матеріалу. Творчий спадок хорватського скульптора Івана Мештровича (1883–1962) – одна з найяскравіших сторінок у світовому мистецтві ХХ ст., водночас – одна з найсуперечливіших – з огляду на внутрішню цілісність, беззаперечну гармонійність цього спадку; в певному сенсі – парадигматично-унікальному для нашої доби, позначеної кривавими катаклізмами, неувяними за доби попередньої. Доля спадку Івана Мештровича склалася доволі вдало, хоча життя самого автора було далеким від ідилії. Переживши декілька спроб еміграції (на початку Першої світової війни, після Другої світової; за вісім років до смерті отримав громадянство США), він не втратив зв'язку з рідною землею, знайшовши безумовне визнання і довіру за кордоном (підтвердженням цього є пам'ятник американським аборигенам у чиказькому парку). Крім того, визнання Мештровича було безпрецедентно раннім: у 28-річному віці він отримує золоту медаль на Міжнародній виставці у Римі, що вже тоді дає підставу назвати його «...колишнім пастухом із темпераментом Мікеладжело та плодючістю Рубенса» [13, с. 51], а три роки після – його персональна експозиція на Венеційській бієнале за широтою представлення творів (усього 29) конкурує з виставками більш маститих Медардо Россо та Антуана Бурделя [12, с. 104,105].

Варто додати, що для Івана Мештровича усі його ранні успіхи були тільки висхідною точкою творчого шляху, необхідним пунктом, який би дозволив йому подальшу свободу творчого маневрування, якою він скористався сповна. Уникнувши спокус радикального авангарду – хоч ранній період його творчості не без підстав вважають позначеним впливом символізму та модерну, – залишився вірним реалістичному напрямкові. Через це його було усунуто із узагальнюючої модерністської парадигми ХХ ст., тож ім'я його в енциклопедичних західних виданнях супроводжується характеристиками на кшталт: «...нині риторика його скелеподібних творів видається швидше стомливою» [17, с. 301]. Також на початку творчого шляху Мештрович був критикований рецензентом правого табору за зображення вагітної жінки (у 1986 р. аналогічних звинувачень удостоївся молодий український скульптор-дипломник Олександр Сухоліт), що не зупинило його на шляху пошуків.

Однак, це – не останній парадокс життя і творчості Івана Мештровича. Визнаний найбільшим хорватським художником ХХ ст., він, про що вже йш-

лося вище, присвятив свою першу роботу представникові іншого балканського етносу («Боснієць на коні»). Перший по-справжньому резонансний цикл його робіт він кореспондує національній історичній епопеї сербського народу – битві на Косовому полі, де окремо фігурують легендарні постаті королеви-ча Марка та Милоша Обилича, імена яких давно оспівані в народних піснях. Однак героєм одного з своїх основних монументів, локалізованих у центрі Спліту, Мештрович обирає родоначальника національної хорватської літератури Марка Марулича, у творчості якого прослідковуються промовисті паралелі з творчістю Мештровича – з одного боку, європейське визнання, з іншого – оновлення арсеналу класичної міфології [2, с. 665–666]. З цього природно випливає органічна приналежність творчого спадку Мештровича далматинсько-ренесансній традиції XV–XVII ст., ширше – середземноморській загальнокультурній парадигмі, яка ґрунтується на пам'ятках античної доби, творчо перероблених та переосмислених за доби Відродження, що стало підґрунтям усієї західної культури Нового часу. Саме в цьому вбачаємо формулу творчої протиотрути, винайдені Мештровичем, щодо західного модернізму XX ст., значення якого для мистецтва, попри окремі здобутки, було насамкінець руйнівним.

Учень Огюста Родена, Мештрович зумів зреалізувати нове бачення доволі пластичного простору, в основі якого – активна взаємодія скульптурного об'єкта та середовища, яке внаслідок цього сприймається як арена підрядної дії, спровокованої персонажем твору. Він – творець, котрому вдалося кристалізувати новочасну архетипіку, втілену в образах Матері з дитиною, Страденника, Бунтівника, Героя тощо; кожен з них за усієї переконливості свого пластичного вирішення немає прямих прецедентів у попередньому мистецтві, а їхня гостра оригінальність унеможливило відверту експлуатацію послідовниками творчості. Активне пророблення скульптурної поверхні виявляє уроки роденівського імпресіонізму, який він гармонійно доповнив парадоксальною експресіоністичною загостреністю, зрівноваживши класичним осердям, адже справжні джерела його інспірації – значно глибші: Мештрович, на думку Я. Тугенхольда, здійснив «...повернення до першоджерел Елади через голову Риму і пізнього Ренесансу» [14, с. 52]. Більшість з його творів містять у собі конфігураційний виклик довікллю та домінування над останнім, або ж незалежно-монадне існування в його контексті, що зазнає позитивної метаморфози. Не випадково, автор бачив свої скульптури на верхів'ях гір, на які «...сідали б відпочити орли» [4, с. 54]. «Ліплення Мештровича створює поверхню, в якій світло наче грузне... Здається, не існує сили, здатної здійснити вторгнення у цей простір... Крізь грузький пластичний матеріал проходить наче струм, єдиний емоційний заряд, який захоплює масу... і перетворює її», – резюмує цю його властивість російський мистецтвознавець І. Сапего [11, с. 41, 42].

Іван Мештрович також здійснив сміливу творчу ревізію сучасного сакрального простору на прикладі каплиці у його ж спілїтському маєтку Кашталец (де він, окрім усього іншого, використав ренесансові фундаменти та свою юнацьку

роботу [18, с. 5]). Релігійне мистецтво Заходу вже з кінця XIX ст. зазнає кризових змін, тож ініціативи окремих європейських митців з метою його реабілітації важко переоцінити. Окремі з них зазнали фіаско (Віктор Васнецов), спроби інших були більш вдалими (Ле Корбюзьє, Джакомо Манцу), однак Мештрович вирізняється з останнього ряду цілеспрямованістю та результативністю своїх зусиль, а також здобутків античності і християнства (навіть Адама і Єву він виконав у вигляді каріатид, а для багатьох інших персонажів обирав національний тип обличчя, аж до використання автопортретності, що ріднить його з майстрами середньовіччя). Існує версія: до релігійної тематики він звернувся після усвідомлення страхітливих наслідків Першої світової війни як компенсаторний варіант панівний на той час суспільній безвиході [9, с. 6] (утім, ще в 1904 р. він створює такий твір, як «Страх Божий»). Тож, у настроєвому аспекті важливим стало акцентування автора на подоланні песимістичного світовідчуття, домінантного в культурі XX ст., відтак символічно звучить назва його мемуарів: «Попри все я сподіваюсь» [21]. Майстер творить власну полемічну тео-космогонію, в якій творчі чинники поєднуються із сакральними, про що свідчить його афоризм: «Написано, що спочатку було Слово... та не сказано, чи було це Слово висловленим чи викарбуваним» [4, с. 52]. Автор приділяє увагу не лише канонічним сюжетам, але й особам зазедве не еретичним, як-то Гргуру Нінському, церковному реформаторові X ст. (пам'ятник, «...повний внутрішньої експресії... невідкритої енергії... в момент диспуту» [5, с. 76] йому символічно поставлено в старому кварталі Спліта), який домігся проведення церковних служб національною мовою хорватів, і водночас римському папі Пієві V, відомому своїми сумнівними ініціативами у процесах інквізиції, що не перетворює скульптора ні на реакціонера, а ні на еретика – він був і лишався творцем, який осмислював сакральне дуже суб'єктивно та щиро. Власне його скульптурна творчість і почалася з круцифікса, виконаного у 14 років.

Заслугує на увагу ставлення Мештровича до безпосередньо скульпурного матеріалу, на чому неодноразово наголошують українські митці (і про що йтиметься далі). Попри загальне твердження про індиферентність Мештровича щодо цього питання («...мої твори виконані у дереві та в камені, та їхній зміст складається не з дерева та каменю, вони є поза простором та часом» [4, с. 51]), детальне вивчення його творчих зразків наводить на думку щодо концептуальної диференційованості кожного з творчих варіантів, а також прискіпливості у виборі саме сорту матеріалу (для рельєфів – горіхове дерево, для деяких жіночих скульптур – мармур із острова Беч тощо). Так, поживавлення його творчого почерку наприкінці 1920-х хорватський дослідник Жилько Грум саме і пов'язує з матеріально-речовинним чинником: «...знову з'являється хвилювання, яке розриває бронзу в судах жінок» [1, с. 30], чому передусє тимчасове ігнорування праці з дерев'яним матеріалом. Не випадково його цікавив і мармур «...з його здатністю частково пропускати крізь себе промені світла» та бронза, яка «...чудово підкреслює особливості пружного ліплення», стверджує інший дослідник творчості Мештровича І. Тупіцин [14, с. 32]. Але навіть суто технічні

надбання Мештровича є по-своєму безпрецедентними, як, наприклад, варіант «П'єти», виконаний з блока карарського мармуру вагою 5,5 тонн, що є неперевершеним рекордом з часів Мікеланджело [14, с. 43]. Загалом же у своїй творчості він пройшов шлях від стадії стихійного освоєння матеріалу (в молоді роки він починав одразу рубати каміння, не виконуючи «нанесення пунктів») до стадії філософічно-зваженого осмислення процесу власної праці у вигляді структурно тріадної програми, в якій чільне місце належало саме логічному, а не пасивно-технічному моменту.

Насамкінець зауважимо: абсолютно безпідставними виглядають спроби залучення імені Мештровича до кола прокомуністично налаштованої інтелігентської спільноти. Виконання Мештровичем портрета В. Леніна [15] можемо трактувати у ролі нерепрезентативного епізоду, що так відрізняється від аналогічного епізоду в творчості Пабло Пікассо, позаяк його портрет Й. Сталіна викликав певний резонанс на Заході [19, с. 264, 265], тоді як портрет Мештровича не вийшов поза межі ідеологічного маргінесу. Упродовж усього творчого шляху хорватський майстер продемонстрував розуміння образотворчого мистецтва як позачасового, і водночас відкритого до актуальних інтерпретацій. Домінантна тематика його творів, пов'язана з античною міфологією та християнським віровченням, спростовує підозру в однозначній політичній заангажованості майстра. Його спадок належить Хорватії та всьому світові, хоч у ньому можна прослідкувати і загальнослов'янські риси – так само, як і риси медітеранські чи західноєвропейські.

Безпосереднє знайомство українських митців з творчістю Івана Мештровича розпочалося доволі пізно (жоден з його творів не зберігався у музейних збірках Радянського Союзу). З 17 по 26 вересня 1980 р. певна частина його скульптурних робіт, зокрема – славетного «Косівського циклу», разом із роботами двох його колег – Ф. Криштанича та А. Августиновича (усього 56 творів), була показана у Центральному виставковому павільйоні Києва в рамках Днів хорватської культури в УРСР [10, с. 1] як візуальне підтвердження «багатогранності культурних взаємовідносин соціалістичних країн» [6, с. 31]; зрозуміло, що значення її не обмежувалося процитованою декларацією. Натомість окрема виставка Мештровича, яка вмістила також зразки його графічного добробку (загалом – 64 скульптури та 22 рисунки), відбулася 1989 р. в Державному Російському музеї у Ленінграді, була супроводжена ретельно виданим каталогом; до її формування долучилася донька майстра Маріца Мештрович, твори було взято з п'яти музеїв та галерей тодішньої Югославії [9, с. 6]. Обидві виставки мали змогу відвідати українські митці, які згодом залишили писемні [3, с. 2] та усні свідчення щодо рецепції творчості Мештровича українською культурною спільнотою.

Так, за спогадами українського скульптора, викладача дитячої художньої школи ім. Т. Шевченка Олексія Чубарева, народний художник України, ректор КДХІ (1985–1988) Валентин Борисенко не раз радив своїм учням: «Якщо хочете навчитися узагальнювати форму в скульптурі, дивіться Мештрови-

ча» (запис від 23 квітня 20015 р), а вітчизняний художник, доцент кафедри скульптури НАОМА Юрій Кисельов, назвавши його «одним із стовпів світової скульптури», відзначив у ньому «стовідсоткову впізнаванність» (запис від 28 квітня 2015 р). «Форма його рельєфів ідеально відповідає використаному матеріалу, можливості якого він уповні розкриває», – зауважує український скульптор, доцент НАОМА Олексій Редько (запис від 26 квітня 2015 р). Впливи Мештровича відчутні також у пластиці іншого українського майстра, Олексія Владимиrowa (прийом концентрації форми, покритої дрібними бганками); до його материнських образів апелював і молодий український скульптор, викладач НАОМА Костянтин Добрянський, працюючи над пам'ятником матері-вдові на Дарниці (Київ). Присутність Мештровича прослідковується і в осередку української мистецької діаспори, свідченням чого є запрошення до співпраці у найбільшому католицькому кафедральному соборі Вашингтона, висловлене з боку хорватського майстра до молодого на той час українського скульптора М. Черешньовського у 1926 р. за посередництвом мистецтвознавця та художника С. Гординського [16, с. 17, 69, 118]. І хоч дане запрошення було через нез'ясовані причини відхилене, воно саме собою заслуговує на увагу як факт безумовного визнання професійного рівня українського скульптора. Досвід великого хорватського майстра проник і на сторінки новочасних українських навчальних посібників – в одному з них, на прикладі «П'єти» (1946) Мештровича, вирішується проблема оригінального композиційного задуму, в якому голова Христа покоїться у «пірамідальній ніші скорботи», а усічена піраміда є «тілесною основою людської гріховності» [7, с. 45].

Висновок. Таким чином, можемо твердити, що життєвий і творчий шлях великого хорватського скульптора ХХ ст. Івана Мештровича для українських митців є одним із творчих дороговказів, що об'єднує митців різних поколінь та континентів, враховуючи феномен вітчизняної діаспори; еталоном мистецької вимогливості та наочним прикладом гармонійного вирішення у скульптурній творчості проблем сьогодення, загалом далеких від будь-якої гармонії. Сама постать Мештровича посідає в мистецтві ХХ ст. місце, без сумніву, унікальне – як митця, що перебуває наче «по той бік» модернізму та реалізму, уособлюючи переконливу успішність т. зв. «третього шляху» в мистецтві. Кожне його творче вирішення спонукає художників наступних поколінь не до сліпого наслідування, а до ініціативного переосмислення класичного спадку майстра, котрий сам став класиком не лише за життя, а й порівняно недавно, мало не за нашої з вами пам'яті. Навіть побіжний огляд суперечностей, властивих його творчості, є у всіх відношеннях повчальним для сучасних українських митців своєю перспективою виходу з глухого кута мистецького егоцентризму, що достатньо актуальне для теперішньої художньої ситуації.

Наша розвідка жодним чином не вичерпує основних проблематик творчості Івана Мештровича, лише пунктирно торкаючись окремих з них. Подальше вивчення його доробку належить майбутнім дослідникам, які зможуть зосередити свої зусилля на аналізі окремих творів Мештровича або його творчих

періодів. Важливо наголосити, що на даний момент не існує жодної авторитетної україномовної монографії, повністю присвяченої великому хорватському скульпторові ХХ ст., тож навіть окремі кроки в цьому напрямку виглядають вкрай нагальними.

1. *Грум Ж.* Иван Мештрович. – Загреб : Изд. Матица Хорватская, 1961. – 192 с.
2. *Европейские поэты Возрождения.* – М. : Художественная литература, 1974. – 735 с.
3. *Журавель О.* Велетні скульптури // Кульгура і життя. – 1980. – 21 вересня (№ 76). – С. 2.
4. *Кечкемет Д.* Иван Мештрович: Единственный путь стать художником – работать. – Загреб : Спектар, Любляна : ЧГП Дело, 1970. – 64 с.
5. *Комелова Г., Уханова И.* Сплит. Дубровник. – М. : Искусство, 1976. – 207 с.
6. *Костомаха О.* Югославська скульптура в Києві // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 6. – С. 31.
7. *Красногоровець О. С.* Основы скульптуры: Навчальний посібник. – К. : Знання, 2008. – 175 с.
8. *Мештрович І.* // Всесвіт. – 1975. – № 11. – С. 211.
9. *Мештрович І.* Скульптура. Графика: Каталог выставки. – Л. : б. изд., 1989. – 39 с.
10. *Мистецькі мости єднання* // Кульгура і життя. – 1980. – 18 вересня (№ 75). – С. 1.
11. *Санего И.* Скульптура Ивана Мештровича: Заметки о пластике // Искусство. – 1965. – № 9. – С. 37–44.
12. *Сидор-Гібелінда О.* Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності. – К. : Наш Час, 2008. – 303 с.
13. *Тунгхольд Я.* Международная выставка в Риме // Аполлон. – 1911. – № 9. – С. 11–52.
14. *Тупицын И.* Иван Мештрович. – М. : Искусство, 1967. – 50 с.
15. *Тупицын И.* Малоизвестная скульптура Ивана Мештровича // Искусство. – 1965. – № 4. – С. 49.
16. *Черешньовський М.*: Статті, спогади, матеріали. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 2000. – 142 с.
17. *Art and Artists: The Concise Oxford Dictionary* / ed. by I. Chilvers. – Oxford : Oxford University Press, 1990. – 517 p.
18. *Galerija Me trovi*, Split. – Split: Muzeji Ivana Me trovi a, 2012. – 6 s.
19. *Hilton T.* Picasso. – Oxford : Oxford University Press, 1975. – 288 p.
20. *Keckemet D.* Ivan Me trovi. – Beograd: Nolit, 1963. – 32 s.
21. *Me trovi I.* Dennoch will ich offer. – Zurich: Racher, 1945. – 301 s.
22. *Udyazy G.* Ivan Me trovi. – Budapest: Condolat K nivkiado, 1975. – 255 p.

Творчество Ивана Мештровича в художественной системе XX века и его влияние на украинскую скульптуру

Адриан Балог

Аннотация. В статье рассматриваются различные аспекты жизни и творчества великого хорватского скульптора ХХ ст. Ивана Мештровича. Также приведены доказательства влияния его творчества на современную украинскую скульптуру.

Ключевые слова: скульптура, Иван Мештрович, влияние, творческий путь, выставка, парадигма.

The creativity of Ivan Meštrović in artistic system of XX c. and his influence on the Ukrainian sculpture

Adrian Balog

Annotation. The work of Ivan Meštrović is sufficiently explored in the world. We summarize the problems of the national identity of the master, his place in the culture of the twentieth century, problems of ideological neutrality of his art and more. However, the problem of perception of the creative achievements of the great Croatian sculptor of the twentieth century by Ukrainian artists will be set for first time. We also turn to other aspects and the presence of his works in the Ukrainian cultural context (his exhibitions in Ukraine, usage of his provisions in theoretical developments). Scientific exploration of Ivan Meštrović's art can be put in line with the plans of teaching in educational institutions of artistic profile and can be used in the course of the twentieth century fine art.

The creative legacy of the famous Croatian sculptor Ivan Meštrović (1883–1962) is certainly one of the brightest pages in the world's art of the twentieth century. And one of the most controversial at the same time. His life wasn't idyllic. After several attempts of immigration (at the beginning of World War I, after World War II; received US citizenship eight years before his death), he did not lose connection with native land, finding unconditional acceptance and credibility abroad (proof of this is a monument to American Aboriginal people in Chicago park). In addition, early recognition of Meštrović was unprecedented: at the age of 28, he received a gold medal at the International Exhibition in Rome, which already gave a reason to call him «... a former shepherd with Mikelangelo's temperament and fruitfulness of Rubens», and three years after his personal exhibition at the Venice Biennale (29 artworks represented) competes with shows of much more venerable Medard Rosso and Antoine Bourdelle.

It should be added that early successes was the only starting point of his creative way and gave him further creative freedom. Having avoided the temptations of radical avant-garde (though the early period of his work is influenced by Symbolism and Art Nouveau) – he had chosen the realistic direction.

Ivan Meštrović, recognized as the largest Croatian artist of the twentieth century, has devoted his first artwork to another Balkan ethnic group («Bosnian man on the horseback»). His first resonant cycle corresponds to the national history of Serbian people - the Battle of Kosovo – , which featured legendary figures of Prince Marko and Miłosz Obilich. But the hero of one of its major monuments localized in the center of Split, Meštrović had made the founder of the national Croatian literature – Marko Marulić.

The student of Auguste Rodin, Meštrović was able to realize a new vision of space, based on active interaction of sculptural object and environment,

which consequently perceived as an arena of contracting. His archetypes of Mother and child, Martyr, Rebel, Hero etc have no direct precedent in the prior art, and their originality prevents outright exploitation by followers. The active study of the sculptural surface reveals lessons of Rodin's impressionism, which he complemented perfectly adding the classical basis. Meštrović, according to J. Tuhenholda, provides «... a return to the original sources of Hallas over Rome and Renaissance». «His modeling creates a surface, on which light gets stuck ... It seems that there is no force that can carry out the invasion in this space ...» – sums Russian art historian Sapieha I.

Ivan Meštrović also made the revision of contemporary sacred sphere. In the chapel of his own estate in Split he performed Adam and Eve as a caryatids, used national type of face which unites him with artists of the Middle Ages. There is a theory that he took his attention to the religious subjects after realizing the terrible consequences of the First World War as a compensatory option of frustration dominated at that time. The author emphasise on overcoming of the pessimistic attitude, the dominant culture in the twentieth century. Thus the title of his memoirs «Despite of everything, I hope» sounds symbolically. The author pays attention not only to the canonical story, but also to almost heretical persons. Actually his sculptural work had began with crucifix performed in age of 14.

We should note Ivan Meštrović's attitude to the sculptural material (which is repeatedly emphasized by Ukrainian artists and as we discuss below). Despite the general statement of indifference Meštrović on this issue («... my works are made of wood and stone, and their content is made not of wood and stone, they are out of space and time»), a detailed study of his artworks suggests a conceptual differentiation on each creative options, and fault-finding in the selection is the variety of material (walnut for reliefs, marble from Bach island for some women sculptures, etc.). Thus, revival of authors hand in the late 1920s Croatian researcher Zhylko Groom associates with the material factor «... again the excitement breaks the bronze in the women convulsions», which precedes the temporary neglect of wood. It is no accident that he was interested and marble «... in part to its ability to pass through itself light beams» and bronze, which «... perfectly features highlights of elastic modeling,» says Tupitsyn I.. Even purely technical acquisitions of Meštrović are unprecedented in their own, such as «Pieta», made of 5.5 tons block of Carrara marble, which is a record since the days of Michelangelo. In general, in his work, he rose from the stage of natural development material (in his younger years immediately cut stones without any «applying points») to philosophic-weighted thinking process in the form of structural triad program in which prominent place belonged to logical, not passive-technical aspects.

Direct acquaintance with the works of Ivan Meštrović by Ukrainian artists had started quite late (none of his works wasn't represented in museum collections of Soviet Union). From 17 to 26 September 1980 some of his sculptural works including famous «Kosovo cycle», along with the works of two of his colleagues (56 works), was shown in the Central exhibition hall in Kyiv within the Days of Croatian culture in the USSR as visual confirmation of «multifaceted cultural relations of the socialist countries». Personal exhibition which comprised examples of his graphic works (64 sculptures and 22 drawings) was held in 1989 at the State Russian Museum in Leningrad and was accompanied by a carefully issued catalogue, the works were taken from the five museums and galleries of Yugoslavia. Ukrainian artists were able to visit both exhibitions.

According to the memoirs of Ukrainian sculptor Oleksii Chubarev (teacher of Children's art school named by T. Shevchenko), Honoured Artist of Ukraine, Rector of Kyiv State Art Institute (1985–88) Valentyn Borysenko repeatedly advised his student: «If you want to learn how to summarize form in sculpture, you should study Meštrović's artworks». Yuri Kiselev (National Artist of Ukraine, assistant professor of sculpture of National Academy of Fine Arts and Architecture), calling Meštrović «one of the pillars of the world sculpture» said about his «one hundred percent awareness». «The form of his reliefs perfectly corresponds with the materials he uses, fully opens the power of material,» – says Ukrainian sculptor, Alex Redko.

Experience the great Croatian master had entered the pages of the new Ukrainian textbooks - in one of which on the example of his «Pieta» (1946) shows solution of the problem of the original composite design, in which Christ's head rests in «pyramidal niche of sorrow» and truncated pyramid is «corporeal basis of human sinfulness».

In conclusion we can say that the life and career of the great Croatian sculptor of the twentieth century for Ukrainian artists is one of the signs that «brings together artists of different generations (and continents, including the phenomenon of domestic diaspora); standard of artistic rigor and a clear example of harmonious sculptural creativity in solving problems of harmony. Our research does not exhaust the basical creative issues of Ivan Meštrović, only slightly touching some of them. Further study of his works belongs to future researchers who will focus on the analysis of individual works or Meštrović or his creative periods. It is important to emphasize that by now there is no authoritative monograph in Ukrainian entirely dedicated to the great Croatian sculptor of the twentieth century. So in research in this direction seems urgent.

Key words: sculpture, Ivan Meštrović, influence, creative way, exhibition, paradigm.

УДК: 7.02:62-242.3

Наталія Ревенюк

*старший викладач кафедри техніки та
реставрації творів мистецтва НАОМА*

Мистецтвознавча експертиза українського фарфору та фаянсу XIX – початку XX ст. та методи її проведення

Анотація. У статті йдеться про методи дослідження художньої порцеляни у мистецтвознавчій експертизі. Важливою частиною методології експертних досліджень тонкокерамічних виробів XIX – початку XX ст. є розробка класифікації виробів для проведення порівняльного аналізу типових предметів. Висвітлені основні критерії сучасної атрибуції, експертизи та ідентифікації українського фарфору та фаянсу в наукових розвідках.

Ключові слова: мистецтвознавча експертиза, фарфор, фаянс.

Постановка проблеми. Дослідження тонкокерамічних виробів проводилися упродовж багатьох періодів формування художньої культури, але сьогоднішні вимоги соціокультурного розвитку України потребують новітніх методологій вивчення мистецьких творів.

Зважаючи на те, що вітчизняний антикварний ринок останнім часом наповнений як фарфоровими та фаянсовими творами XIX–XX ст., різними за складністю, художнім оформленням, стилем, так і вторинними, підробленими або фальсифікованими виробами, питання мистецтвознавчої експертизи тонкої кераміки надає підстави розширити уяву не тільки про специфіку її проведення, але й виявити низку проблем у цій галузі культури. Тому актуальність обраної теми дослідження обумовлена науковою та практичною необхідністю узагальнення й аналізу методологічної, методичної, а також технологічної практики експертизи та реставрації фарфору і фаянсу XIX – початку XX ст.

Підвищений інтерес до культурних цінностей, у тому числі до художнього фарфору та фаянсу, обумовив появу вітчизняної школи мистецтвознавчої експертизи, яка у наш час продовжує вдосконалюватися.

Актуальність дослідження. Проблеми дослідження полягають у відсутності сталої методики мистецтвознавчої експертизи художніх фарфоро-фаянсових виробів та необхідності поглибленого вивчення шляхів удосконалення методів дослідження, порядку наукового опису предметів тонкої кераміки, а

також потребою у їх практичній реалізації.

В'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Наведені у статті результати можуть сприяти практичному застосуванню запропонованих методів під час проведення мистецтвознавчої експертизи творів з фарфору-фаянсу у науково-дослідній роботі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблеми теоретико-методологічних засад експертизи творів мистецтва досліджувались в працях відомих російських та українських вчених.

Вагомий науковий внесок у розробку загальних питань експертизи та методів оцінювання художніх творів зробили свого часу такі дослідники, як Б. Скурлов, А. Косолапов, О. Мінжулін, В. Индутний, Т. Артюх, В. Бітаєв, Т. Коломієць, Н. Притульська, О. Романенко та інші. Основну увагу вони приділяли опрацюванню методик експертних досліджень, методів ідентифікації та оцінювання різних творів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва.

Зазначення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Досліджувана автором тема торкається деяких питань методики проведення мистецтвознавчої експертизи художніх творів з фарфору та фаянсу у науково-дослідній роботі реставратора.

Мета роботи. Дослідити наукові принципи мистецтвознавчої експертизи й методи наукової реставрації фарфору-фаянсових виробів ХІХ – початку ХХ ст. у художній культурі України.

Новизна наукового дослідження полягає у проведенні досліджень художніх творів з фарфору-фаянсу та застосуванні практичних методів мистецтвознавчої експертизи в науковій реставрації тонкокерамічних виробів у музеях України, а також у визначенні низки предметів фарфору та фаянсу ХІХ – початку ХХ ст. за стилістичними ознаками, функціональним призначенням, встановлення видової приналежності з метою мистецтвознавчого опрацювання.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Пропонований матеріал може бути використаний для роботи в галузі теорії та практики культури, мистецтвознавства, експертизи, під час проведення мистецтвознавчих експертиз вітчизняного і зарубіжного фарфору та фаянсу ХІХ–ХХ ст., а також для підготовки довідково-інформаційних видань з культурології, мистецтвознавства, колекціонування, при розробці навчальних програм та методик для закладів культури тощо.

Виклад основного матеріалу. Методика проведення мистецтвознавчої експертизи ґрунтується на комплексному вивченні предметів тонкої кераміки та передбачає проведення мистецтвознавчих та історико-культурологічних досліджень, атрибуції, техніко-технологічних аналізів.

Досліджуючи предмети мистецтва, ми виходимо з основних концептуальних положень теорії культури, які передбачають визначення ключових ідей, напрямів дослідження пам'яток, професійних знань з базових основ мистецтвознавства та формулювання провідних напрямів проведення експертизи творів з тонкої кераміки.

Початкові загальновідомі методологічні прийоми мистецтвознавчих досліджень у науковій характеристиці будуються на обґрунтованих визначеннях їхніх понять та застосовуються для доведення факту авторства досліджуваного твору мистецтва, визначення часу виготовлення, встановлення ступеня збереженості пам'ятки, наявності реставраційних втручань, а також визначення її приналежності, певної культурної, історичної, художньої або наукової цінності.

Підсумком проведеної експертної діяльності є формулювання висновку щодо підсумків дослідів із зазначенням основних аспектів підтвердження чи спростування автентичності предмета мистецтва.

Методологічне обґрунтування мистецтвознавчої експертизи включає також системність у поєднанні способів дослідження мистецьких пам'яток з фарфору та фаянсу, застосування яких передбачає візуальні методи дослідження, об'єктивні та суб'єктивні прийоми під час їх опрацювання.

Розвиток теорії мистецтвознавчої експертизи спричиняє необхідність вивчення проблем її проведення.

Вагомими критеріями є визначення періоду створення пам'ятки, приналежність до художньої школи або виробництва, дослідження орнаментики, розпису, декору на виробах з фарфору та фаянсу, їхньої оригінальності або наявності копії, в окремих випадках – авторства.

Численні дослідження експертів у сфері мистецтва доводять, що фарфорові вироби – це не тільки антикваріат, але й великий ринок імітацій і підробок, які почали формуватися ще з середини XIX ст. й існують до сьогодні. Тому офіційна мистецтвознавча експертиза фахівця, юридично відповідального за надійність своїх відомостей, стає потрібною і для держави, і для замовників.

Маємо зауважити, що сучасні наукові дослідження недостатньо виразно розкривають методологічні засади мистецтвознавчої експертизи та методичні питання стосовно художніх виробів з фаянсу та фарфору.

Найповнішою, на наш погляд, є розробка методологічних принципів експертизи в дослідженнях Т. Артюх. Вона вважає, що: «У своїй основі методологія передбачає дослідження внутрішніх закономірностей і понятійно-категоріального апарату, що характеризують рівень фахової діяльності, термінології і особливо гіпотез, припущень, постулатів» [1, с. 90].

На підставі проаналізованих проблем, що виникають під час експертних досліджень, можна виявити коло завдань, які можна об'єднати в окремі специфічні групи.

Завдання, що складають першу групу, пов'язані з дослідженням та аналізом історичних довідок, документальних свідчень або окремої додаткової інформації про пам'ятку.

Другу групу складають завдання з ідентифікації твору за візуальним дослідженням, що передбачає аналіз зовнішньої форми, техніки й технології виготовлення, декору, характеристику стильових відмінностей.

Завдання третьої групи складається з досліджень клейм, маркування, написів, авторських підписів, цифрових позначок тощо.

Крім того, особливим завданням є визначення стану збереженості пам'яток та її вартісної оцінки.

Логіка міркувань призводить до висновків, що завдяки методологічній основі, з використанням емпіричних даних, можна запропонувати практичні дії щодо проведення комплексу досліджень художнього фарфору та фаянсу.

Важливою частиною методології експертних досліджень художнього фарфору та фаянсу XIX – початку XX ст. є розробка класифікації виробів, що надає можливість для проведення порівняння типових предметів.

Метою проведення класифікації є групування фарфорових та фаянсових виробів зазначеного періоду для визначення їхніх характерних рис, формотворення, способів оздоблення, декорування та призначення для обґрунтування загальних напрямів дослідження.

Слід зазначити, що поширеними порцеляновими та фаянсовими виробами XIX – початку XX ст. були предмети столового посуду, чайні та кавові сервізи, різноманітний декоративний посуд. У побуті використовувався здебільшого фарфоровий посуд, оскільки за зовнішнім виглядом і якістю він кращий за фаянсовий. За декоративними рисами предмети повинні були відповідати стильовим особливостям оформлення інтер'єру. Різноразмірними були комплекти посуду для сервірування столу – від дванадцяти до сорока і більше персон.

У другій половині XIX ст., коли фарфор починає активно входити в побут багатьох верств суспільства, в його естетичному осмисленні виникає розбіжність художніх течій. Згодом процес впровадження естетичних принципів у культуру, стиль життя та систему побутування фарфору визначив специфіку діяльності провідних підприємств – Баранівського, Будянського та інших заводів. Ставлення до фарфору як до абсолютно повсякденного матеріалу стає головним. Однак фарфорові вироби ще продовжують виконувати функцію добробуту їхніх власників, що зумовило подальше орієнтування виробників на зразки попередніх майстрів, але специфіка їхнього виготовлення і незрозуміння минулих стилів викликали невпевненість у подальшому формоутворенні та декоруванні. Під час дослідження подібних творів відчувається недосконалий і невимушений малюнок, виконаний наспіх.

Живопис та колір застосовують у багатьох випадках виключно з метою приховати недоліки фарфору та вільного білого поля. Маємо підкреслити, що за деякими окремими порцеляновими виробами Баранівського заводу XIX – початку XX ст. можна простежити пошуки нових форм з помітними змінами їхньої пластичності, а для фарфорових виробів «пізньої Баранівки» виділяється характерна схильність до репродукції та схематизму.

До середини XIX ст. розкіш і помпезність фарфору досягають розквіту: форми стають масивними, а декор переважаним. Витончений і суворий ампір повністю витісняється «другим рококо».

Аналіз публікацій Ф. Петрякової [5], Л. Долинського [2], О. Чарновсько-го [11] дозволив виявити подібність у вирішенні питань декорування фарфору-фаянсу, асортименту провідних вітчизняних підприємств, основні прин-

ципи та методи їхнього виготовлення і формотворення. Автори сходяться на думці, що вироби Баранівської мануфактури вирізняються великою різноманітністю форм, мальовничістю декору та золоченням, у порівнянні з виробами Корецької фабрики. Баранівські майстри застосовували дуже щільне монохромне тонування (чорне, темно-зелене, темно-лілове, темно-синє), яким вкривали біле тло виробу. Живопис, як пейзажний, так і орнаментальний, розташовували навколо корпусу предмета, хоча популярними були центричні будови декору типу «обробки букетом». Крім того, на багатьох фарфорових заводах, зокрема у Корці та Городниці, випускали столовий посуд у вигляді ажурних кошиків – ваз-фруктовниць, які призначалися, залежно від розмірів, для дрібних або великих фруктів і були досить популярні. Подібні вазы виготовляли з ручками або без них, вони могли мати окрему підставку – цоколь тощо.

Виразним атрибутом сервізних комплектів столового посуду Корця, Баранівки, Городниці, Будянської фаянсової фабрики були набори тарілок різних форм – глибоких, дрібних, десертних тощо. Глибокі призначались для рідких страв, дрібні поділялись на пласкі, малі із заглибленим дном та напівглибокі з невеликим, вигнутим переходом від дна до бортика, що призначалися для закусок і гарячих страв. Десертні тарілки середнього діаметру призначалися для солодкого десерту, пиріжкові, з діаметром більшим, ніж у блюдця, але меншим, ніж у десертній тарілці – для хліба, пиріжків. Декоративні тарілки або «тарелі» виготовлялися, як правило, пласкої форми з великим діаметром і застосовувалися для декорації інтер'єру.

Мистецтвознавча експертиза передбачає проведення візуальних досліджень та опис форми предметів, які можуть мати різні конструктивні особливості з багатьма різноманітними приставними елементами. Для посудин і ваз складних конфігурацій насамперед визначається зовнішня форма – проста або складна, тобто розчленована на складові частини; дається загальна характеристика форми з послідовним описом окремих частин та особливостями з'єднання їх між собою. Елементи посудин можуть бути різкого членування або плавно переходити один у другий. Наприклад, фарфорові вазы XVIII–XIX ст. можуть мати такі частини, як накривка, піддон, постамент.

Фарфорові вироби простих форм могли формуватися у вигляді об'ємних геометричних фігур (циліндрична ваза, чотиригранна, овальна, балясеподібна, сферичної форми тощо). Крім того, їхнє оздоблення могло імітувати природні форми рослинного світу (у вигляді стовбура бамбука, грушоподібна, гарбузоподібна тощо).

Таким чином, розвиваючи концепцію формотворення складних форм фарфорових та фаянсових посудин з чітко виділеними частинами, можна виокремити:

- складні форми ваз, які прийшли з античної кераміки (форми амфор, урн, кратерів, кіліків тощо);
- специфічні форми ваз, запозичені з китайського фарфору: форма «мей-

піль» – посудини, що нагадують форму сливи – мей (звідси походження назви), як правило бувають із низьким циліндричним горлом; форма «гуань» – посудини з кулястим, звуженим донизу тулубом та низьким широким горлом; форма «подвійного гарбуза» – посудини з тулубом у вигляді двох гарбузоподібних форм, розміщених одна над одною, з'єднаних між собою, де нижня форма гарбуза більша за верхню.

Для визначення стильових особливостей оздоблення художнього фарфору необхідно пам'ятати, що завитки, раковини, маскарони та гротески властиві стилю бароко, букети, рокайль, картуші – рококо. Квіткові та листяні гірлянди, фестони, вінки, рельєфні бусини, рельєфні стрічки, джугти, пальметки та розетки, медальйони – це орнаментика класицизму, яка пізніше перейшла в ампір. Виноградні лози, рельєфні іриси та злегка зім'яті поверхні характерні для модерну [7].

Наведені відомості дозволяють дійти висновку, що проведення мистецтвознавчих досліджень базується на розгляді особливостей стилістики предмета, фундаментальній роботі з літературними, документальними, архівними джерелами.

Методика даного дослідження стала підтвердженням того, що проведення стилістичного аналізу дозволяє визначити загальні особливості невідомого виробу тонкої кераміки шляхом зіставлення ідентичних ознак з відомими унікальними виробами. Аналіз стилістичних особливостей, композиційних сюжетів у медальйонах, пластичного формотворення дозволяє також визначити авторство, підприємство, рік створення пам'ятки тощо.

Дослідження композиційних сюжетів передбачає розгляд характерних іконографічних рис і побудови самої композиції, аналіз тематики зображень, колористичних рішень та зіставлення отриманих даних і характерних особливостей певного художнього стилю або напрямлення. Важливим є також розгляд стильових ознак орнаменту, орнаментальних композицій і способу їх виконання для віднесення виробу до певного періоду часу, а також дослідження наявності клейм.

Видатний фахівець декоративно-прикладного мистецтва А. Салтиков у своїй статті «Методика визначення пам'яток керамічного мистецтва» пише: «Культурно-історична природа керамічних виробів, як пам'яток матеріальної культури, перебуває у тісній залежності від їхньої споживчої вартості і закладеної в них праці» [9, с. 263].

Таким чином, одним з основних методологічних прийомів мистецтвознавчої експертизи є класифікація тонкокерамічних виробів за стилістичними ознаками, що дає можливість встановлення їх ідентифікації за відомими аналогами.

Мистецтвознавча експертиза та атрибуція, особливо оцінка художнього фарфору є на сьогодні досить актуальною, особливо для розвитку антикварного ринку. У процесі продажу високомистецьких виробів проводиться оцінювання їх або встановлюється початкова ціна на аукціонах.

На сьогодні питання оцінки творів мистецтва залишаються проблематичними. Так, аналіз роботи Б. Платонова «Основи оціночної діяльності» [6] дозволив виявити схожість з поглядами В. Индутного [3; 4] у вирішенні сучасних проблем діяльності експертів на антикварних ринках. Автор викладає свій підхід до використання відповідних аналогів при застосуванні різних методів дослідження творів мистецтва. Крім того, акцентує увагу на необхідності застосування знань головних нормативних документів щодо обігу культурних цінностей, затверджених ООН, ЮНЕСКО та вітчизняними законодавчими органами. Спираючись на праці відомих науковців, реставраторів, професійних оцінювачів та експертів, які в тій чи іншій мірі досліджували проблеми реставрації, атрибуції, експертизи, визначення культурної цінності творів мистецтва, можна стверджувати, що увага дослідників до цих питань збільшується.

Методики оцінювання, розроблені В. Индутним [3], Б. Платоновим [6], Томасом Сааті [8], Д. Тамойкіним та М. Тамойкіним [10], заслуговують на увагу та опрацювання, оскільки дозволяють шляхом різних підрахунків вартості предметів мистецтва провести їхнє незалежне оцінювання.

Висновки. Методологія проведення опрацювань виробів з фарфору та фаянсу у науковій експертизі та визначення їхньої художньої вартості у вітчизняній культурі передбачає також нагромадження емпіричних даних і виявлення їхніх закономірностей. Наукове дослідження художніх творів може розпочинатися з емпіричних досліджень, які передбачають візуальні спостереження, класифікацію, їх опис. Застосовуючи методи емпіричного дослідження художніх творів з тонкої кераміки, можливе здійснення накопичення інформації, фіксації проведених досліджень і формулювання загальних експертних висновків на підставі зібраного матеріалу.

Перспективи використання результатів дослідження. Результати зазначених досліджень можуть бути використані мистецтвознавцями для детального аналізу зібраного матеріалу в процесі проведення мистецтвознавчих експертиз та оцінювання пам'яток з художнього фарфору і фаянсу.

1. *Артюх Т. М.* Товарознавча експертиза ювелірних коштовностей. Теорія та практика : Монографія / Т. М. Артюх. – К. : Київ. нац. торг.-економ. ун-т, 2005. – 303 с.

2. *Долинський Л. В.* Старий український фарфор / Л. В. Долинський. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1959. – С. 89–119. – (Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Академії наук УРСР).

3. *Индутний В. В.* Оцінка культурних цінностей / В. В. Индутний, Е. В. Чернявська, С. М. Шкляр, С. М. Платонов та ін. – Друге видання. – К. : ТОВ «АЯКС ПРИНТ», 2006. – 608 с. : іл.

4. *Индутний В. В.* Пам'ятки як твір / В. В. Индутний // Українська культура. – К., 2002. – № 8. – С. 16–17.

5. *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор (конец XVIII –

начало XX ст.) / Ф. С. Петрякова; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени Максима Рыльского (Львовск. отд.). – К. : Наукова думка, 1985. – 222 с. : ил.

6. *Платонов Б. О.* Основы оціночної діяльності : підручник / Б. О. Платонов. – К. : НАКККіМ, 2013. – 227 с. : іл.

7. *Ревенок Н. М.* Экспертиза творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла : навч. посібник / Н. М. Ревенок. – К. : НАКККіМ. – 2014. – 124 с. : іл.

8. *Саати Т.* Принятие решений. Метод анализа иерархий / Томас Саати; [пер. с англ. Р. Г. Вачнадзе]. – М. : Радио и связь, 1993. – 278 с.

9. *Салтыков А. Б.* Самое близкое искусство / Александр Борисович Салтыков. – М. : Просвещение, 1968. – 296 с. : ил.

10. *Тамойкин Д. М.* Оценка антиквариата : методология ТЭС – от истории создания до логической завершенности / Д. М. Тамойкин, М. Ю. Тамойкин. – Вильнюс : Tamoikin Inc. (Canada), 2008. – 88 с.

11. *Чарновський О. О.* Фарфор // Нариси з історії українського мистецтва / О. О. Чарновський ; за ред. П. М. Жолтовського [та ін.]. – Львів : вид-во Львівського університету, 1969. – 107–119.

Искусствоведческая экспертиза украинского фарфора и фаянса XIX – начала XX в. и методы ее проведения

Наталія Ревенок

Аннотация. В статье идет речь о методах исследования фарфора в искусствоведческой экспертизе. Важной частью методологии экспертных исследований тонкокерамических изделий XIX – начала XX века является разработка классификации изделий для проведения сравнительного анализа аналогичных предметов. Освещены основные критерии современной атрибуции, экспертизы и идентификации украинского фарфора и фаянса в научных исследованиях.

Ключевые слова: искусствоведческая экспертиза, фарфор, фаянс.

Art expertise of Ukrainian porcelain and faience XIX – early XX century and methods for its carrying out

Natalia Revenok

Annotation. The article deals with the research methods of art expertise in porcelain. An important part of the methodology of expert study products of fine ceramics of the XIX – early XX century is the development of a classification of products for a comparative analysis of similar items.

The article deals the basic criteria of modern attribution, expertise and identification of Ukrainian porcelain and faience in research.

Methodology of art-examination based on a comprehensive study object of faience and porcelain provides for art history, history, culturological researches, attribution, and technical and technological analysis.

Exploring the ceramic objects, we proceed from the main conceptual provisions of the theory of culture that involve identifying ideas, areas of research sites, professional knowledge of the basic fundamentals of art history and the formulation of the leading areas of expertise products of fine ceramics.

The increased interest in of cultural property including to the art of porcelain and faience, has led to the emergence of the national school of art-examination, which nowadays continues to improve.

The problems are the lack of research a constant methodology of art-expertise of fine ceramics products and the necessity deeper study of ways to improve their research methods, order of scientific description ceramic art things, and the need for their implementation.

Primary methodological techniques well known in the scientific study of art characterization are based on reasonable definitions of their concepts and apply for proof of authorship investigated artwork, time of manufacture, installation degree of preservation of monuments, the presence of restoration interventions, and determine its supplies of certain cultural, historical, artistic or scientific value.

The outcomes of the examination are conclusions of expert on the results of studies indicating the main aspects of the confirmation or refutation of the authenticity of a work of art.

Expertise and attribution of art, especially the art of porcelain evaluation today is very relevant, especially for the development of the antique market. In the sale of products is made of highly evaluating them, or set the starting price at auction.

Key words: art expertise, porcelain and faience.

УДК 738.3: 069.444

Ольга Долженко

*викладач кафедри техніки та
реставрації творів мистецтва НАОМА*

Атрибуція та реставрація піксиди другої половини VI ст. до н.е. з колекції Археологічного музею ІА НАН України

Анотація. У статті викладено результати дослідження античної давньогрецької керамічної посудини другої половини VI ст. до н.е., що нині належить зібранню Археологічного музею ІА НАНУ. Завдяки порівняльному аналізу було уточнено атрибуцію, що дозволило віднести орнамент піксиди до групи клазоменської кераміки.

Значну увагу приділено здійсненню реставраційно-консерваційних заходів та обґрунтуванню їх.

Ключові слова: атрибуція, клазоменська кераміка, піксида, амфора, експонат, пам'ятка, поховальна урна, орнамент, фрагмент, дослідження, реставрація, консервація.

Постановка проблеми. Історія античного світу вивчається, крім писемних джерел, за допомогою матеріальних решток, які є переважно археологічними об'єктами. Окрім залишків споруд, творів образотворчого мистецтва, значну за обсягом групу становить кераміка – посуд різного призначення, культові та обрядові предмети, іграшки, прикраси, які мають свою специфіку й типологічну структуру.

Терени сучасної України, зокрема, Північне Причорномор'я, у VII–V ст. до н. е. входили до складу давньогрецьких колоній. Вивчення античних пам'яток та історії Північного Причорномор'я розпочалося наприкінці XVIII – на початку XIX ст., надзвичайно цінні археологічні знахідки значно збагатили уявлення про зазначений історичний період. Однак до сьогодні не всі зразки античної кераміки вдалося достовірно атрибутувати, тобто встановити точне датування їх й місце виготовлення.

Атрибуція творів античної розписної кераміки вимагає глибокого й всебічного дослідження пам'яток, в тому числі й техніко-технологічного і формального мистецтвознавчого аналізу. Результати нашого дослідження піксиди дозволяють визначити приналежність її орнаменту до групи клазоменської кераміки.

Актуальність дослідження. Керамічний посуд Північного Причорномор'я є одним з носіїв античної культури. Він не тільки застосовувався в побуті, але й



a



b

Лл. 1. Піксида (друга половина VI ст. до н.е.) з колекції Археологічного музею ІА НАН України:
а – до реставрації;
б – після реставрації

має неабияке художнє значення, розкриваючи духовний сенс життя народу. За керамічним посудом ми можемо визначити загальний рівень економіки та культури й одержати детальнішу картину життя за античних часів. Але опублікований на сьогодні матеріал недостатньо структурований. Таким чином, дослідження керамічних виробів античності є актуальним для візуалізації минулого.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Багату історію Північного Причорномор'я яскраво ілюструють унікальні археологічні пам'ятки. Однією з таких пам'яток є і знайдена піксида. Викладений у статті матеріал дає можливість прослідкувати хід порівняльного аналізу, за допомогою якого було уточнено первісну музейну атрибуцію. Ретельне дослідження стану збереженості, аналіз слідів попередньої реставрації (1970-х років), обґрунтування методики консервації та реставрації може допомогти у процесі викладання реставраційних дисциплін і виконання практичної реставраційної роботи студентами майстерні реставрації декоративно-ужиткового мистецтва кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Кераміку Північного Причорномор'я почали

досліджувати з початку XIX ст. Стосовно клазоменської кераміки, насамперед слід зазначити статтю В. М. Корпусової «Східногрецька розписна кераміка» [3], присвячену досліджуваній піксиді другої половини VI ст. до н. е. Однією з вагомих праць є також дослідження та класифікація клазоменської кераміки англійського дослідника Р. М. Кука [7], що відіграє важливу роль при атрибуції клазоменської кераміки

Монографія В. М. Скуднової є першою повною публікацією, в якій надано найціннішу інформацію про вигляд давнього міста Ольвії і, що особливо важливо, про його різноманітні контакти в ранній період існування поселення. Тут також знаходимо аналоги клазоменській



Лл. 2. Клазоменська амфора (кінець VI ст. до н.е.), знайдена на Керченському півострові у поселенні Тіртаки у 70-ті роки XIX ст. (а) та фрагменти амфори з лускоподібним орнаментом (b, c)

кераміці [4].

У статті Н. О. Сидорової розглянуто фрагменти архаїчної кераміки з Пантікапею, більшість яких представляє різні групи східногрецької кераміки V ст. до н.е., наведено приклади фрагментів плічок і стінок групи клазоменських амфор з лускоподібним орнаментом [5].

Збірник статей «З історії Північного Причорномор'я в античну епоху» представляє статтю Л. В. Копейкіної про клазоменську кераміку з Березані, яка зберігається в колекції Ермітажу. Ця робота відображає загальний характер даної групи керамічних виробів, що зустрічається на Березані [2].

Новизна наукового дослідження полягає у комплексному підході до вивчення античної кераміки на основі атрибуції з її класичними методами проведення аналізу, а також у виявленні даних, отриманих під час ретельного техніко-технологічного візуального дослідження та реставрації.

Виклад основного матеріалу. Упродовж 2012–2013 рр. на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА автором статті були проведені дослідження та реставрація піксиди другої половини VI ст. до н.е., яка використовувалася в ролі поховальної урни та нині зберігається в колекції Археологічного музею Інституту археології Національної академії наук України (ІА НАНУ) (інв. № АМ 1020/6152).

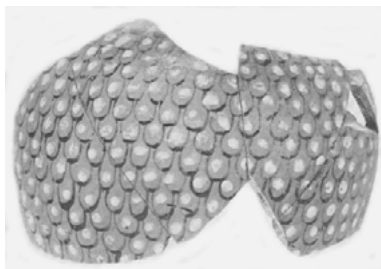
Історичні відомості про досліджувану пам'ятку досить обмежені. Її знайдено в античному поселенні Борисфеніда (сучасний острів Березань Очаківського району Миколаївської області, який входив до складу давньогрецьких колоній Північного Причорномор'я). Розкопки Березанської експедиції проводилися під керівництвом В. В. Лапіна у 1970 р. Одразу після знаходження піксида була атрибутована як рідкісна за формою поховальна урна, що належить до кераміки стилю Фікеллур, як зазначено в публікаціях В.М. Корпусової та науковій карті експонату [3, с. 49].

Однак, на думку інших фахівців, зокрема, А. В. Буйських, дану пам'ятку слід віднести до групи клазоменської кераміки.

Досліджувана піксида має такі розміри: висота



Лл. 3. Клазоменська амфора іонійської кераміки некрополя Ольвії (кінець VI ст. до н. е.), знайдена в 1909 р. у дитячій могилі



Лл. 4. Фрагмент плічків та стінок амфори або ойнохої з лускоподібним орнаментом (кінець VI ст. до н. е.), знайдений на о. Березань в 1965 р.

– 23,5 см; діаметр вінця – 9,5 см; діаметр денця – 10,0 см. Шийка коротка, тулуб циліндричний на високій ніжці з розширеною базою. Зверху тулуба, з двох боків кріпляться вертикальні ручки, вкриті коричневим лаком, який зберігся на 30%. На горловині, зовні та зсередини, є смужки коричневого та червоного лаку, що майже облущилися. Шийка піксиди із зовнішнього боку оздоблена смужками червоного лаку. Плечики прикрашені лускоподібним орнаментом у дев'ять рядів. Луски розташовані в шаховому порядку, їхній розмір зменшується у напрямку до шийки піксиди. У середині лусок крапки червоного та коричневого лаку також розміщені в шаховому порядку. По центру тулуба – орнаментальний пояс зі смужок різної товщини коричневого та червоного кольорів завширшки 3 см. Ніжка на розширеній базі оздоблена різними за товщиною смужками темно-коричневого та червоного лаку. Орнамент виконаний у клазоменському стилі. Лак орнаменту місцями стерся, облущився, подекуди зовсім відсутній. Глина піксиди світлого, теплого охристого відтінку, дрібнозерниста, щільна. Черепок дзвінкий, завтовшки 2 – 6 мм (іл. 1).

За візуальними дослідженнями форма й тип декорування піксиди дають підстави віднести її до групи клазоменської кераміки, яка представляє розвинутий чорнофігурний стиль в іонійському вазописі.

До середини VI ст. до н.е. чорнофігурний стиль витісняє стару систему розпису вже майже в усіх керамічних центрах Східної Греції. На півдні він отримує найбільш яскраве втілення у розписах посуду стилю Фікеллора, на півночі – у хіоській та клазоменській кераміці.

Клазоменська кераміка – найбільша група східноіонійської кераміки чорнофігурного стилю. Діяльність цієї керамічної школи відноситься до 560–525 рр. до н.е., проте окремі екземпляри відносять і до кінця VI ст. до н.е. [7]. Особливість зазначеної кераміки – прагнення виявити за допомогою розпису тектоніку (тобто основну форму) вази. Розвинутий стиль клазоменської кераміки, звичайно, найтісніше пов'язаний з чорнофігурною аттичною керамікою і перебуває під її сильним впливом. Це виявляється не тільки у запозиченні окремих композицій та образотворчих мотивів, але й у технічних прийомах (темний блискучий лак, ряди білих крапок, відсутність світлої обмазки та ін.).

Ця керамічна школа об'єднувала навколо себе досить багато майстерень, що знаходилися не тільки в Клазоменах, але й у інших східноіонійських містах малоазійського узбережжя, наприклад, таких великих, як Фокея та Смірна. Клазоменська кераміка мала розповсюдження і в колоніях Північного Причорномор'я. Найбільш характерні зразки її були знайдені у Клазоменах, Дафні й Навкратісі, а також на Родосі, Делосі та у Північному Причорномор'ї [2, с. 8].

Порівняно з іншими групами східноіонійської кераміки, на Березані клазоменська кераміка зустрічається у невеликій кількості і, як правило, в дуже фрагментарному вигляді. Саме у порівнянні з іншими знахідками

досліджувана піксида, форма якої збереглася на 90%, є унікальною та потребує подальших досліджень.

Вази цієї групи відрізняються відсутністю світлої обмазки на поверхні посудини. Глина ваз світла, сіро-коричнева чи рожева, іноді чиста, іноді з незначною кількістю включень і блискіток слюди. Поверхня їх добре заглажена. Лак архаїчного вазопису коричнево-чорного відтінку. Характерні форми клазоменської кераміки – яйцеподібні амфори з горизонтальними ручками на плечиках або амфори звичайного типу з вертикальними ручками, гідрії, аски, кратери. Вони мають чітку побудову і членування частин, найближчі їхні аналоги – серед східногрецьких ваз чорнофігурного стилю середини VI ст. до н.е. [3, с. 49–50].

Детальне дослідження клазоменської кераміки було здійснене Р. М. Куком [7]. Класифікація, подана у його статті, дотепер залишається основою усіх атрибуцій даного типу античної кераміки.

Сучасні дослідники виділяють п'ять основних найбільш відомих класів керамічної школи клазоменського стилю. Шостий клас клазоменської кераміки змішаний – представляє все те, що так чи інакше не вкладається у рамки традиційного уявлення про клазоменський стиль – також виготовлявся в північноіонійських майстернях. Продукція майстерень перших трьох класів (Тюбінген, Петрі, Урла) походить з Клазомен. Посуд четвертого та п'ятого класів, названих іменами російських дослідників Т. М. Кніпович та Н. О. Енман, знайдений в Північному Причорномор'ї, його виготовляли у північноіонійських містах. До цих же класів відносять і березанські фрагменти, досліджувані Л.В. Копейкіною, хоча серед клазоменської кераміки, яка походить з Боспору, є екземпляри й інших класів, перш за все класу Урла (гідрія з півнями, знайдена на півострові Тамань і досліджена Н.М.Лосевою), [5, с. 104–105].

Р.М. Кук вважає, що клас Енман і Кніпович – швидше імітація клазоменського стилю, ніж його безпосередній розвиток [7].

Тієї ж думки дотримується і Т. М. Кніпович. Не випадково обидва класи носять імена російських дослідників, тому що до цих класів входить майже вся клазоменська кераміка, знайдена в Північному Причорномор'ї [2, с. 9].

Численні фрагменти ваз класу Кніпович відрізняються стилістичною єдністю і технікою виконання. Форми посуду цього класу нечіткі. Зазвичай декорувалась тільки його верхня частина будь-яким зображенням або орнаментом, розміщеним у метопі. Інша частина поверхні посудини вкривалась темним лаком, а також на нижній частині наносились смуги лаку.

Нерідко зустрічаються фрагменти із зображенням у протомі злітаючого крилатого коня.

На деяких амфорах класу Кніпович світле поле метоп прикрашено лускоподібним орнаментом з білими й чорними крапками в центрі. Перехід від горла до плечиків оздоблений вузьким поясом язичків, виконаних лаком і білою фарбою. Метоп заповнена лусками, середина яких у шаховому порядку

вкрита крапками білої фарби і темного лаку. На нижній частині амфори – три вузькі та одна широка смужки лаку. Глина світло-червона зі значним вмістом блискіток слюди. Лак темно-коричневого кольору, який переходить у червоний. Поверхня без обмазки, добре заглажена.

Важливу роль у системі декору античних розписних ваз відіграє орнамент. Декор на вазі розташовується з урахуванням її форми. Майстри минулих епох використовували різні композиційні прийоми, однак головною рисою була чітка узгодженість форми вази та її декору: в орнаментальних або фігуративних зображеннях (одна чи кілька людських постатей), симетрії або асиметрії (відмінність або схожість зображення з двох боків вази) тощо.

Зазвичай орнамент був важливим, а нерідко й єдиним декоративним елементом розпису вази, що характеризує творчість конкретної школи. На основі цього може бути виконана атрибуція, за умови, якщо даний клас або група археологічних виробів добре вивчені.

З числа близьких аналогів до піксиди із зібрання Археологічного музею ІА НАНУ може слугувати клазоменська амфора кінця VI ст. до н.е. (див. іл. 2), знайдена на Керченському півострові на місці поселення Тірітаки у 70-ті роки XIX ст. Тулуб її яйцеподібної форми, має низьке горло, невеликі двохствольні ручки, в середній частині припідняті до рівня вінчика, та кільцеподібну підставку. Розпис на амфорі лускоподібний з білими крапками [6, с. 234].

До цієї ж групи належать фрагменти, найімовірніше, амфор: розпис на них, подібно до описаної амфори, складається з лускоподібного орнаменту та широких темних смуг (іл. 2) [6, с. 235].

Ще один з близьких аналогів – це клазоменська амфора іонійської кераміки некрополя Ольвії, знайдена 1909 року в дитячій могилі (кінець VI ст. до н.е.) (іл. 3). Яйцеподібний тулуб, на якому з обох боків виконаний лусковидний орнамент з білими крапками в кожній лусці, ззовні на дні – дипінто червоною фарбою. Висота амфори 19,4 см [1, с. 91], [4, с. 42].

Фрагмент стінки амфори (кінець VI ст. до н.е.), знайдений на о. Березань у 1973 р., має лускоподібний орнамент. Глина сірувато-коричнева, лак коричневий, крапки в середині лусочок виконані білою фарбою і темно-коричневим лаком [2, с. 19].

Фрагмент плечиків та стінок амфори або ойнохої, знайдений на о. Березань в 1965 р. (кінець VI ст. до н. е.) також з лускоподібним орнаментом. Глина помаранчева з дрібними блискітками, лак коричневий з золотим відтінком, діаметр 13,5 см, висота 9 см (іл. 4). На плечиках, навколо горла, є пелюстковий орнамент, виконаний коричневим з червоним відтінком лаком. Тулуб прикрашений лускоподібним орнаментом з білими крапками в центрі [2, с. 19].

Отже, з розглянутого матеріалу видно, що орнамент на досліджуваній піксиді подібний до фрагментів ваз, які відносяться до клазоменської кераміки (зокрема групи Кніпович). За ретельністю виконання, тематикою орнаментальних вирішень, трактовкою зображень загалом і в деталях зазначені приклади мають близькі аналоги у східногрецькій кераміці.

Стан збереженості та хід реставрації піксиди другої половини VI ст. до н. е. Пам'ятка раніше реставрувалася, вочевидь після її знайдення у 1970-ті роки. Попередня реставрація не відповідає сучасним вимогам. Експонат був склеєний з фрагментів, мав пилові забруднення, жирові плями, ймовірно від пластиліну, та незначні вапнякові нашарування з внутрішнього боку розширеної бази ніжки. Майже по всій внутрішній поверхні піксиди стінки зруйновані та стоншені. Втрати були відтворені водним розчином гіпсу і тоновані у вохристій колір. Посудина склеєна тонким шаром прозорого клею жовтуватого відтінку, ймовірно ПВА. Склейка неточна, зі зсувом, що, вірогідно, призвело до деформації окремих фрагментів. У деяких місцях фрагменти склеєні внапуск, виступають один над одним приблизно на 1–2 мм, клей проступив на стиках склеєних фрагментів. Товщина клейового шва від 2 до 6 мм. Повністю збереглися вінець і денце, тулуб втрачено на 10%. На стиках склеєних фрагментів помітні відколи, які є також на тулубі та ніжці. В середині посудина укріплена водним розчином гіпсу. На горловині чорною тушшю написано польовий шифр: АБ – 70/623. На дні виробу наклеєна паперова етикетка з музейним шифром: АМ 1020/6152.

За станом своєї збереженості піксида є досить рідкісною порівняно з більшістю археологічних знахідок на о. Березань.

Незадовільний стан пам'ятки спонукав до проведення реставрації. Спираючись на результати візуальних та лабораторних досліджень, було розроблено програму заходів із консервації та реставрації піксиди, яка була прийнята спільною реставраційною радою кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА і Національного музею історії України.

Програма реставраційно-консерваційних заходів включала наступне видалення пилових нашарувань; демонтаж та видалення доробок із гіпсу; видалення стійких вапнякових забруднень; перевірка на наявність іонів хлору та видалення їх у разі наявності; укріплення поверхні; підбір і склеювання фрагментів; укріплення внутрішньої поверхні; мастикування швів та сколів; відтворення втрачених фрагментів; проведення тонування відтворених фрагментів.

Згідно з програмою консерваційно-реставраційних заходів з пам'ятки було видалено пилові нашарування. Далі здійснено демонтаж шляхом занурення експоната у теплу дистильовану воду $t + 40^{\circ}\text{C}$ – час експозиції тривав 30 хвилин. Доробки з гіпсу видаляли механічним способом за допомогою скальпеля. Для видалення стійких вапнякових забруднень вологі фрагменти занурювали у 3%-ий водний розчин лимонної кислоти. Після розм'якшення нашарування видаляли м'якою щіткою. Для нейтралізації лимонної кислоти предмет занурювали у дистильовану воду з розчином поверхнево-активних речовин (ПАР), потім ретельно промивали дистильованою водою та перевіряли воду універсальним індикаторним папером, який показав $\text{pH} = 7$.

Для видалення виявлених у ході перевірки іонів хлору, які руйнують кераміку, були проведені наступні заходи. Фрагменти занурювали у

дистильовану воду, яку замінювали щодоби упродовж десяти днів. Водну витяжку періодично перевіряли на наявність хлоридів 0,1-н розчином азотнокислого срібла. Видалення хлоридів здійснювалось до отримання прозорого водного розчину, що свідчило про відсутність іонів хлору в кераміці.

Для зупинення подальшого руйнування – розшарування внутрішніх стінок піксиди – було проведено локальне укріплення поверхні кераміки із застосуванням 2-, 5-, 8% - них розчинів полівінілбутиралу (ПВБ) клейового в етиловому спирті, з попереднім прогріванням поверхні фрагментів феном до $t + 40^{\circ} \text{C}$ та просоченням після кожного просушування.

Після проведення зазначених заходів фрагменти посудини підбирали згідно форми та розпису. Склеювання виконували 10%-ним розчином ПВБ клейового в етиловому спирті.

Розшарування внутрішніх стінок, таким чином, призупинено, але товщина черепка залишалася надзвичайно тонкою (від 2 до 6 мм). Тому автором статті було запропоновано додатково застосувати для укріплення всієї внутрішньої поверхні капронову прозору тканину (яку зазвичай використовують при реставрації виробів з металу). Повторне укріплення було виконано за допомогою капронової прозорої тканини та 8%-ого ПВБ клейового в етиловому спирті з подальшим просоченням всередині посудини. Методика виявилася ефективною і може бути рекомендована для аналогічних випадків.

Мастикування швів та сколів здійснювалось мастикою, до складу якої входять сухі земляні пігменти вохристого кольору та 8%-ий розчин ПВБ клейового в етиловому спирті.

Відтворення втрат виконували водним розчином гіпсу марки Г–10 (1:2). Форму відновлень відтискали скульптурним пластиліном, присипаним тальком, з цілого профілю та переводили на місце втрати, де заливали водним розчином гіпсу.

Тонування відновлених фрагментів здійснювалось світлостійкими акварельними фарбами, змішаними з полівінілацетатним білилом титановим. Колір тонування підбирався на півтону світліше за основний колір пам'ятки. Розпис у деяких місцях відтворений методом інерції (див. іл. 1) (відтворення втрачених фрагментів за збереженими аналогічними частинами).

Завдяки проведеним консерваційно-реставраційним заходам піксиди набула необхідної цілісності, були призупинені її руйнівні процеси, а первісний вигляд став набагато зрозумілішим для дослідників.

Висновки. Проведений нами порівняльний аналіз піксиди другої половини VI ст. до н.е., яка належить до зібрання Археологічного музею ІА НАН України (інв. № АМ 1020/ 6152), з рядом археологічних знахідок Північного Причорномор'я дозволив уточнити музейну атрибуцію. Дану піксиду за її орнаментальним оздобленням слід віднести до групи клазоменської кераміки класу Кніпович.

У результаті проведених заходів з реставрації та консервації досліджуваної піксиди було усунуто сліди невдалої реставрації, відновлено цілісність

експоната, зміцнені його стінки. Автором була розроблена результативно застосована нова методика укріплення стоншених стінок посудини з внутрішнього боку. Вважаємо, що її можна рекомендувати для подальшого впровадження у музейній реставрації аналогічних пам'яток.

Після реставрації пам'ятка набула експозиційного вигляду і з'явилася можливість її ретельнішого дослідження. Адже унікальність її полягає в тому, що вона збереглася на 90 %, а це серед подібних археологічних об'єктів є рідкістю.

Перспективи використання результатів дослідження. Методологія реставрації даної пам'ятки збагачує наші уявлення про традиційні методики. Висновки, зроблені в процесі дослідження та проведення реставрації, можуть бути використані у навчальному процесі під час викладання дисципліни «Реставрація предметів декоративно-ужиткового мистецтва з кераміки».

1. *Книпович Т. Н.* Ионийская ваза с Таманского полуострова и клазоменский стиль в памятниках греческих поселений северного побережья Черного моря. // Известия государственной академии истории материальной культуры. – Т. V. – Л. : Издание АИМК, 1927. – С. 85–101.

2. *Копейкина Л. В.* Развитие чернофигурного стиля в клазоменской керамике (по материалам из раскопок на о. Березань). // Из истории Северного Причерноморья в античную эпоху. – Л. : Изд-во Аврора, 1979. – С.7–25.

3. *Корпусова В. Н.* Восточногреческая расписная керамика. // Культура населения Ольвии и ее окружи в архаическое время. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 35–117.

4. *Скуднова В. М.* Архаический некрополь Ольвии. – Искусство. – Ленинградское отделение, 1988. – С. 184. – ISBN: 5-210-00072-9.

5. *Сидорова Н. А.* Архаическая керамика из Пантикапея. // Материалы и исследования по археологии СССР. – № 103. – Пантикапей. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – С. 94–148.

6. *Шмидт Р. В.* Греческая архаическая керамика Мирмекия и Тиритак. // Материалы и исследования по археологии СССР. – Боспорские города. – Ч. I. Итоги археологических исследований Тиритак и Мирмекия в 1935–1940 гг. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1952. – № 25. – С. 223–248.

7. *Cook R.* – BSA, 1952, vol. 47.

Атрибуция и реставрация пиксиды второй половины VI вв. до н.э. из коллекции Археологического музея ИА НАН Украины

Ольга Долженко

Аннотация. В статье изложены ход и результаты исследования пиксиды – античного древнегреческого керамического сосуда второй половины VI вв. до н. э., который в настоящее время принадлежит собранию Археологического музея Института археологии Национальной академии наук Украины. Благодаря сравнительному анализу была уточнена атрибуция, что позволило отнести орнамент к группе клазоменской керамики.

Значительное место в статье уделено проведению реставрационно-консервационных мероприятий относительно пиксиды и их обоснованию.

Ключевые слова: клазоменская керамика, пиксида, амфора, экспонат,

памятник, погребальная урна, орнамент, фрагмент, исследование, реставрация, консервация.

Research and restoration of a pyxis from the second half of the VI century B.C from the collection of the National Museum of Natural History at the National Academy of Sciences of Ukraine

Olga Dolzhenko

Annotation. In this article motion and results of research of a pyxis are expounded, the ancient Greek ceramic vessel of the second half of the VI century B.C., belongs that presently to collection of the National Museum of the Natural History at the National Academy of Sciences of Ukraine. Historical information about pyxis limited. It is found in the ancient settlement Borisfenida (the island of Berezan Ochakov district of Nikolaev region). The excavations of Berezan expedition conducted under the direction of archaeologist V.Lapin in 1970. Immediately after finding pyxis was attributed as a rare form of funeral urn, which refers to the style of ceramics Fikellura as described in the publications V.M. Korpusov and scientific map of the exhibit. Due to a comparative analysis attribution was specified, that allowed to attribute a decorative pattern to the group of Klazomenian ceramics. Also were found and presented analogues of Klazomenian ceramics.

The realization of restoration and conservation events in relation to a pyxis and their ground is considerable place in the article. On the basis of the preservation of the memorial it has been drawn up restoration and conservation program such as: removal of dust pollution; removal of plaster completions; removal of heavy lime dirt; checking out for presence of chloride ions and removal them if available; strengthening of surface; selection and gluing up of fragments; fixing up of internal walls of crock; recovery seams and chips; restoration of lost fragments; toning painting reproducible fragments.

As a result of actions for restoration and conservation of studied pyxis there were eliminated traces of unsuccessful restoration, restored the integrity of the exhibit, reinforced walls pyxis.

After restoration the pyxis has acquired exposition condition and the opportunity to study it thoroughly. Pyxis uniqueness is that it constitutes 90% of preservation, and it is quite uncommon to such archaeological specimen concerned.

Key words: klazomenian ceramics, pyxis, amphora, exhibit, memorial sight, funeral urn, decorative pattern, fragment, research, restoration, conservation.

УДК 069.444:688.5

Марія Джулай

кандидат хімічних наук, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

Реставрація ажурного віяла з колекції Національного музею історії України

Анотація. У статті розглянуто проблеми реставрації віял, кісточки яких вироблені зі слонової кістки. Запропоновано підхід до реставрації, який дозволяє одночасно надати речі експозиційного вигляду, доповнити втрачені ажурні фрагменти та залишити її функціональною. На основі аналізу елементів декору проведено точну атрибуцію музейного експоната.

Ключові слова: слонова кістка, віяло, реставрація.

Постановка проблеми. В процесі реставрації музейних експонатів з кістки іноді виникають проблеми доповнення втрачених фрагментів, виконаних у техніці ажурного різьблення. Вироби з різьбленням по кістці були дуже поширені в усіх країнах світу упродовж всієї історії людства. В країнах Азії та Африки найбільш розповсюдженими були вироби зі слонової кістки, у країнах вздовж узбережжя Північного Льодовитого океану – різьблення з моржевого ікла. В країнах Європи майстри також користувались цими видами сировини. Будь-яка річ з органічної речовини з часом природно схильна до руйнування. Тонкі ажурні речі з кістки, наприклад кісточка віяла або деталі гребенів, легко ламаються, а фрагменти втрачаються. Для надання експозиційного вигляду експонатові реставратор має два шляхи: або після розчистки та укріплення існуючих фрагментів закріпити їх на планшетах, що імітує первісну форму речі, або виготовити втрачені деталі з кістки чи імітуючого матеріалу та склеїти їх для збереження функціональності цієї речі. У другому випадку дуже складними є вибір матеріалу доповнення та методика його скріплення з предметом реставрації.

Актуальність дослідження. У музейних колекціях творів декоративно-ужиткового мистецтва не часто, але зустрічаються віяла. У багатьох країнах світу, як на Сході, так і на Заході, жінки, а іноді й чоловіки, мали звичку користуватися цими аксесуарами. Легкі, вишукані, прикрашені різноманітним декором, вони водночас були й багатофункціональними речами. Так, серед іспанських аристократів XV–XVII ст., окрім функції віял давати прохолоду, їх використовували для своєрідної передачі мови жестів. Дами та їхні кавалери за допомогою віяла могли вести вільні бесіди не промовивши жодного слова, отже

ці, «повітряні» на перший погляд, речі мали витримувати досить великі навантаження. Техніка виготовлення віял передбачала використання різних матеріалів: застосовувались кістка, деревина, перламутр, метал для кісточок; папір, пергамент, тканина для екрана та багато різного декору. Для скріплення між собою обирали також різні техніки та клеї. Кожен із зазначених матеріалів має особливу структуру, щільність, пластичність, проте при використанні та зберіганні усі вони зазнають однакових навантажень [1]. Внаслідок цього віяла у музейних колекціях перебувають у дуже поганому стані та потребують реставрації.

У нашому випадку кісточка віяла були зроблені зі слонової кістки та дерев'яного шпону, а екран – з пергаменту. Кісточка виготовлені в техніці – ажурного різьблення, і саме вони не витримали навантажень та зламалися, три фрагменти були втрачені, крайні кісточка переламані та склеєні клеєм бурого кольору, імовірно БФ. Для доповнення втрат деталей з кістки, надання експозиційного вигляду та збереження функціональності віяла потрібен був новий підхід до вирішення проблеми.

Слонова кістка є унікальним матеріалом, в якому поєднані водночас і міцність і пружність. Проте слони як джерела цього матеріалу за останні півстоліття стали дуже рідкісними тваринами, їх занесено до Червоної книги і торгівля їхніми бивнями суворо заборонена. Деяка кількість кістки все ж надходить на ринки внаслідок природної смертності слонів та браконьєрства, але за дуже високими цінами. Отже, використовувати слонову кістку дуже дорого та неекологічно. Крім того, навичок різьблення по кістці набувають не за один рік, а тому не один бивень буде зіпсовано [2], до того ж потрібне дороге обладнання.

Зламані кістяні речі раніше склеювали за допомогою епоксидного клею, але прямий контакт кістки зі смолою з часом може призвести до руйнування матеріалу основи. Крім того, епоксидні клеї не можуть бути демонтовані, що суперечить принципам сучасної реставрації, які вимагають повної оборотності процесу, тобто всі доповнення будь-коли можуть бути демонтовані за бажанням реставратора. В нашому випадку декілька фрагментів були втрачені, виготовити їх з матеріалу оригіналу, тобто зі слонової кістки, було неможливо. Запропонований автором статті комплексний підхід відповідає усім вимогам сучасної реставрації та може бути рекомендований для аналогічних реставраційних робіт.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Останніми роками з'явилося багато матеріалів і методик копіювання та формування досить складних деталей будь-якого рельєфу та розміру. Внесення пігментів до полімеру дозволяє імітувати будь-який матеріал. У статті наведено приклад використання сучасних силіконів, епоксидних полімерів та акрилових смол у процесі реставрації ажурного різьбленого віяла кінця XVIII – початку XIX ст., а саме – втрачених фрагментів кісточок.

Крім реставраційного втручання, автор здійснив порівняльний аналіз ма-

теріалів, з яких виготовлене віяло, елементів декору та літературних даних, – це дозволило дійти висновків щодо часу виготовлення досліджуваного предмета.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На зворотному боці екрана віяла є клеймо з гербом Російської імперії та датою – 1790 р. Ця дата може бути датою виготовлення предмета або створення фірми, яка займалася виробництвом дрібної галантереї, зокрема подібних віял. Крайні кісточки віяла прикрашені бісером з чорного металу. На думку історика моди О. Васильєва подібний декор дамських аксесуарів існував недовго, лише на початку XIX ст. «Начиная с наполеоновских времен в моду входит граненый богемский бисер, который составляет заметную конкуренцию круглому, венецианскому, и дополняется металлическим бисером – стальным и бронзовым. Именно металлический бисер первым находит путь к применению в мире моды эпохи романтизма. Пока же, в эпоху наполеоновских войн, платья были полупрозрачными и муслиновыми, бисер их лишь утяжелял, его не использовали. Но вот после 1815 года, когда платья стали укорачиваться для удобства при вальсировании и расширялись книзу, утяжеленные валиками, в моду входят вообще вышивки и отделка и палетками, и бисером – в обоих случаях металлическими. Затем в качестве аксессуара к этим платьям очень популярными стали и бисерные сумочки, ридикюли, вышитые бисером» [3, с. 345].

Те саме підтверджує і костюм дами, зображеної на медальйоні. В епоху наполеонівських воєн модними були плаття «a la grec» із завищеною лінією талії. Отже, можемо вважати, що це віяло виготовлене на початку XIX ст., точніше – між 1815 та 1830 роками [3, с. 345].

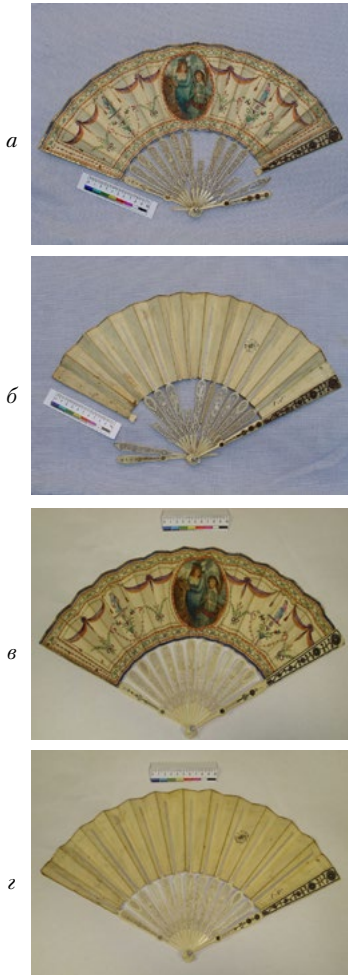
Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Реставратори і в минулому намагалися доповнювати експонати з кістки за допомогою епоксидних смол, однак такі доробки не витримували іспиту часом. Крім того, безпосередній контакт кістки з полімером призводить її руйнування [4].

Новизна наукового дослідження. За допомогою застосування комплексу сучасних методик та матеріалів було проведено відродження старовинного віяла з кістки, що відповідає усім принципам та нормам сучасної реставрації. Проведено атрибуцію експоната.

Методологічне значення авторських розробок. Застосований комплекс реставраційних методик може бути запропонований для реставрації експонатів з подібними втратами.

Виклад основного матеріалу. Більшість кісток складається з кісткових клітин (остеоцитів), розсіяних у щільній міжклітинній кістковій речовині. Клітини займають лише незначну частину загального обсягу кістки, а в деяких дорослих хребетних, особливо у риб, вони відмирають після того, як зроблять свій внесок у створення міжклітинної речовини, і тому відсутні в зрілій кістці.

Міжклітинний простір кістки заповнено речовиною двох основних типів – органічною і мінеральною. Органічна маса – результат діяльності клітин –



Іл. 1. Віяло: *а* – до реставрації; *б* – до реставрації (зворотній бік); *в* – після реставрації; *г* – після реставрації (зворотній бік)

складається переважно з білків (включно з колагеновими волокнами, що утворюють пучки), вуглеводів і ліпідів (жирів). У нормі більша частина органічної складової кісткової речовини представлена колагеном; у деяких тварин він становить 90% об'єму кісткової речовини. Неорганічна складова представлена, в першу чергу, фосфатом кальцію. В ході нормального кісткоутворення кальцій та фосфати надходять у кісткову тканину з крові та зосереджуються на поверхні і в товщі кістки разом з органічними компонентами, що виробляються кістковими клітинами [5].

Фізичні властивості кісток добре відповідають функції захисту й опірності організму. Кістка повинна бути міцною й жорсткою і водночас достатньо еластичною, аби не ламатися за звичайних умов життєдіяльності. Ці властивості забезпечуються міжклітинною кістковою речовиною; внесок самих кісткових клітин незначний. Жорсткість, тобто здатність чинити опір згинанню, розтягуванню або стисненню, забезпечується органічною складовою, насамперед колагеном; остання надає кістці еластичність – властивість, що дозволяє відновити вихідну форму і довжину в разі невеликої деформації (згинання чи скручування). Неорганічна складова міжклітинної речовини – фосфат кальцію – також сприяє жорсткості кістки, але надає їй головним чином твердість: якщо шляхом спеціальної обробки видалити з кістки фосфат кальцію, вона збереже свою форму, але втратить значну частку твердості. Таким чином, наявність одразу двох властивостей – твердості та еластичності – робить кістку неперевершеним матеріалом для виготовлення

великої кількості предметів або їхніх частин. З давніх часів з неї виробляли елементи кінської зброї, предмети побуту, жіночі прикраси, прикрашали нею зброю, одяг та аксесуари, меблі та предмети інтер'єру [4].

На реставрацію до відділу наукової реставрації Національного музею

історії України надійшла пам'ятка – віяло з живописом. Розмах остова 27 см, у складеному вигляді довжина двох крайніх пластин 27 см, максимальна ширина пластини 2,5 см, мінімальна – 0,3 см. Висота пластини 13,6 см, товщина 0,3 см. Висота екрана 13,6 см. (іл. 1), (іл. 2).

Остов віяла складається з двох крайніх широких пластин та дванадцяти внутрішніх пластин, вироблених з кістки. Крайні пластини прикрашені фігурними накладками з металу, кожна пластина по периметру окантована низкою металевого бісеру. Внутрішні пластини прикрашені ажурною різьбою по кістці у вигляді декоративного орнаменту. Кожна внутрішня пластина подовжена тоненькою пластинкою зі шпону, яка саме і склеєна з екраном. Пластини скріплені металевою шпилькою, прикрашеною з обох боків стразами.

Екран віяла виготовлений з пергаменту та оздоблений по периметру кольоровим декоративним орнаментом і тонкою стрічкою позолоти. По полю екрана розташовані рослинно-геометричні зображення в стилі класицизму. У центрі екрана намальований медальйон з живописною сюжетною композицією, що складається з двох фігур – молодої жінки та юнака з мисливськими атрибутами. Для розпису полотнища використано синій, червоний, зелений, фіолетовий, сірий, голубий, коричневий кольори. Віяло одностороннє, зі зворотного боку наявне печатне клеймо чорною фарбою розміром 2,5х2,5см із зображенням двоголового орла (герб Російської імперії) та напису по краю «РБРЕСЪкой... ТА 1790».

Стан збереженості пам'ятки був незадовільний – наявні потертості та осипи фарбового шару, забруднення, надриви країв полотнища. Пластини з кістки забруднені, фрагменти трьох з них втрачені. На крайніх пластинках були наявні сліди ремонту у вигляді патьоків темно-коричневого клею. Металевий декор крайніх пластин та бісер вкриті шаром корозії, частина бісеру втрачена. Бісер прикріплений до пластин за допомогою бавовняно-паперової нитки, яка з плином часу стала крихкою і в деяких місцях зазнала значних пошкоджень.

Екран прикріплено до пластин з кістки за допомогою клею, який внаслідок дії часу втратив еластичні властивості та став ламким. Шпилька, що скріплює кісточки, не містить слідів активної корозії.

Після того, як були проведені хімічні аналізи щодо матеріалів пам'ятки, виявилось, що кісточка віяла вироблені зі слонової кістки, екран – з пергаменту, шпилька, що скріплює кістяні пластини – з мідного сплаву, а бісер та декоративні накладки крайніх пластин – з чорного металу. Крім того, екран віяла був прикрашений живописним шаром, який також потребував реставрації. Наявність у складі одного експоната таких різноманітних матеріалів від початку роботи над ним потребувала неабиякої обережності та обачливості.



Іл. 2. Форма для відливки з силікону

Рішенням реставраційної ради Національ-

ного музею історії України від 19 січня 2007 року було затверджено наступну програму реставраційних робіт: проведення демонтажу; очищення елементів з чорного металу від пило-брудових нашарувань, видалення та стабілізація продуктів корозії, проведення комплексу консерваційних заходів; очищення, обробка інгібітором корозії та консервація деталі з мідного сплаву; очищення пергаментного екрану (сторони, вільної від живопису) від забруднень, укріплення країв; укріплення живописного шару, здійснення тонування; виготовлення й тонування втрачених деталей зі шпону; очищення від поверхневих та клейових забруднень кістяних деталей, консервація їх, виготовлення з імітуючого матеріалу втрачених фрагментів, консервація їх та доповнення ними втрачених фрагментів; монтаж.

Спочатку необхідно було здійснити демонтаж, а потім вже проводити реставрацію окремих елементів. За допомогою скальпеля, ножиць та мікроскопа МБС-10 віяло було демонтовано.

Очищення бісеру та декоративних накладок з чорного металу від пило-брудових нашарувань проводили тампонним методом, локально зволожуючи 5%-ним розчином ПАР (ПАР – 5 %, вода дистильована – 95 %). Продукти корозії заліза розчищали локально за допомогою бормашини крацовальною щіткою 10%-ним розчином трилону Б в декілька етапів. У проміжках – видалення механічне та вологими тампонами. Оскільки нитки, якими був закріплений бісер, втратили свої функціональні властивості, їх було демонтовано. Бісер з чорного металу кріпили на волосінь та чистили від продуктів корозії тим самим методом. Обробка водно-спиртовим розчином таніну проводилась з метою перетворення нестійких продуктів корозії заліза у стійкий вищий оксид Fe_3O_4 . Таку обробку здійснювали локально у два етапи з 8-ми годинним інтервалом для проходження реакції. Промивання, висушування, знежирення металу виконувалось локально тампонами, змоченими по чергово у 30%-ому розчині спирту та 96%-ому розчині спирту (C_2H_5OH – 30 %, C_2H_5OH – 50 %, C_2H_5OH – 96 %). Консервацію металевих деталей здійснювали 3%-ним розчином полімеру «Poraloid-72» в ацетоні.

Шпильку з мідного сплаву очистили від пило-брудових нашарувань локально за допомогою тампонів, зволжених 5%-ним розчином ПАР (ПАР – 5%, вода дистильована – 95%) з подальшою очисткою добре відтиснутими тампонами, змоченими у дистильованій воді, та висушили феном. З метою уникнення корозії деталь було оброблено інгібітором корозії – 1%-ним розчином бензотриазолу у спирті. Консервацію металевих деталей проводили 3%-ним розчином полімеру «Poraloid-72» в ацетоні.

Після демонтажу виявилось, що зворотний бік екрану віяла забруднений, на місцях кріплення крайніх кісточок наявні залишки клею бурого кольору,



Лл. 3. Кісточки віяла, виконані з епоксидної смоли

ймовірно БФ, та ниток кріплення. Розчистку виконували під мікроскопом МБС-10 за допомогою офтальмологічного скальпеля. Пергамент чистили механічно за допомогою латексної щітки для чищення замші фірми Salamander. Надриви краю екрана укріплювали дублюванням на реставраційний газ за допомогою поліамідного клею-розплаву.

Втрачені фрагменти деталей зі шпону були вирізані з листів шпону скальпелем. Місця з'єднання з кістяною пластиною потоншували за допомогою абразивних матеріалів. Тонування деталей зі шпону здійснювали акриловими фарбами у відповідний колір. Фарбовий шар укріплювали 1%-ним розчином желатину у дистильованій воді за допомогою м'якого пензля. Тонування фарбового шару виконано акварельними фарбами відповідного кольору в техніці пуантель пензлями N 0-1 в межах втраченого живопису. Реставраційні роботи з живописом здійснені реставратором живопису II категорії М. Бухариною.

Якщо робота з металевими деталями, пергаментом і навіть живописним шаром виконувалась за прийнятими у реставрації методиками [6] і складності виникали передбачувані, наприклад, у питаннях фіксації дрібних деталей під час розчистки, то існуючі методики доповнення втрачених фрагментів з кістки внаслідок різних причин нас не задовольняли. Виготовлення деталей саме з слонової кістки потребувало би, як уже зазначалося, значних витрат часу на освоєння роботи з матеріалом, спеціального обладнання загалом не гарантувало успіху. І це була б надто високовартісна реставрація. Також було запропоновано зафіксувати існуючі деталі на планшеті, залишивши місця втрат порожніми. Ця пропозиція не була прийнята, адже за бажанням хранителя, на меті було відновлення компактної форми віяла та його функціональності. Тому вирішили зняти форму з цілої кісточки за допомогою сучасного силікону Gumosil WW та відлити за нею, імітуючи деталі з епоксидної смоли. Оскільки орнамент різьблення на кісточках був дуже різний, для зняття форми була обрана кісточка, яка декілька разів повторювалася і практично не мала дефектів. Форму виготовляли за інструкцією до силікону, потім обробляли розподільвачем форм ПС-150. Відливки робили з двокомпонентної епоксидної смоли ЄД 128. Тонування проводили введенням у пластифікатор мінеральних пігментів до порівняння з кольором оригіналу. Останню корекцію форми здійснено за допомогою абразивних матеріалів та бормашини з різними насадками. Деталі, виготовлені з епоксидної смоли, вкривали 1%-ним розчином полімеру Paraloid-B 72 у спирті з метою створення захисного шару (іл. 5, 6).

Зауважимо, що епоксидна смола була обрана нами не випадково. Легкість роботи з нею, можливість введення пігменту до пластифікатора, дуже високі характеристики кінцевого продукту, наприклад твердість 35 МПа та відсутність виділення летких продуктів [7], роблять цей матеріал незамінним у подібних реставраційних роботах. Експонат було відреставровано у 2011 році і зараз він виглядає, як і 4 роки тому (іл. 3, 4).

Фрагменти, яких не вистачало і які були вироблені з полімерного матеріа-

лу, та кістяні деталі скріпляли 15%-ним розчином ПВБ в етиловому спирті. До розчину ПВБ також додавали мінеральні пігменти. Такий спосіб кріплення аутентичних кісточок з імітуючими деталями повністю відповідає принципові оборотної реставрації.

Перспективи використання результатів дослідження. У роботі представлена методика відновлення ажурних фрагментів з імітуючих сучасних матеріалів, яка може бути використана в реставраційній практиці для реставрації предметів з будь-яких матеріалів. Фрагмент доповнення має бути тонований у колір оригіналу введенням мінеральних або синтетичних пігментів до пластифікатора. Консервація деталей сучасними акриловими смолами відповідає усім вимогам сучасної реставрації.

1. *Проблемы реставрации вееров.* [Електронний ресурс] – режим доступу : <http://jenny-con.livejournal.com/21200.html> - Дата доступу : 07.10.2015.
2. *Изделия* из резной кости. - [Електронний ресурс] – режим доступу : http://shop-rare.io.ua/s72151/izdeliya_iz_reznoy_kosti – Дата доступу : 25.10.2015.
3. *Этоды* о моде и стиле [Текст] / А. А. Васильев. – Москва: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2008. – 559 с.
4. *Art conservation* мастерская. 10.1 Изделия из кости. - [Електронний ресурс] – режим доступу : <http://art-con.ru/node/4056> - Дата доступу : 05.11.2015.
5. *Слоновая* кость и ее свойства. – [Електронний ресурс] – режим доступу: <http://knifepuukko.com/izgotovlenie-nozhyei/slonovaya-kost-i-ee-svoystva.html>
6. *Химия* в реставрации: Справ. изд./М. К. Никитин, Е. П. Мельникова. – Л.: Химия, 1990. – 304 с.
7. *Д.А.Кардашов.* Конструкционные клеи / Давид Алексеевич Кардашов – Москва, «Химия», 1980. – 288 с.

Реставрация ажурного веера из коллекции Национального музея истории Украины

Мария Джулай

Аннотация. В статье рассмотрены проблемы реставрации вееров, косточки которых изготовлены из слоновой кости. Предложен подход к реставрации, который одновременно позволяет придать вещи экспозиционный вид, восполнив утраченные ажурные фрагменты и сохранив при этом ее полную функциональность. На основе анализа элементов декора проведена точная атрибуция музейного экспоната.

Ключевые слова: слоновая кость, веер, реставрация.

**Restoration of carved ivory fan
from collection of historical museum**

Mariia Dzhulai

Annotation. In museum collections of the articles of the decoratively-applied art not often, but there are fans. In many cardinal points, both on East and in the west women, and sometimes and men, used these accessories. The technique of making of fans supposed the use of different materials: an ivory, wood, mother of pearl for stones, paper, parchment, fabric, was used – for screens and the most various decor. For cleating inter se different techniques and glues got out. Each of foregoing materials has an own structure, hardness, plasticity, however in the process of the use and storage all these materials test the identical loading. Hereupon ancient fans in museum collections are, as a rule, in bad repair and need quarter-deck of restoration.

This article is described restoration of delicate fan from collection of national museum of history of Ukraine. A fan, probably end 18 centuries, was made from ivory, and screen - from the parchment decorated by painting. The stones of fan are decorated by a delicate screw-thread, and two extreme - from black threw elegant protective straps and bead. An elegant accessory was broken, some fragments of stones were lost, parchment and bone were muddy, the elements of decor from black threw covered by the layer of products of corrosion of iron. In the article the process of the conducted restoration is described in detail. An exhibit was dismantled, purged from contaminations and products of corrosion, tracks of previous repairs, the lost fragments are made and editing is conducted. In-process complex methodology offers on filling in of the lost delicate details from ivory with the use of modern silicon, double-base эпоксидной resin, of acrylic glues and canning coverages. Such approach returned to the fan not only beauty but also functionality, possibility to keep an exhibit in a build kind. In addition, an offer hike does not conflict with principles of modern restoration, requiring, that the restoration was convertible, that an exhibit can be dismantled at any moment. An offer methodology answers these requirements.

On the reverse of parchment screen there is a brand with the date of 1790r., however some stones of fan were decorated by protective straps and bead from black threw. Analysis of literary sources and fashion tendencies of the end 18 – began 19 centuries showed that only in the first two decades 19 centuries the clothing and shallow toiletries were decorated by a steel bead. This fact allowed to us to attribute this fan as made in the first two decades of XIX of century, i.e. in the epoch of Napoleon's wars.

Key words: ivory, fan, restoration.

УДК 75(420) Хогарт

Малла Самохвалова

*доцент кафедри гуманітарних
та соціально-економічних дисциплін
КДІДПМД ім. М. Бойчука*

Вплив творчості Вільяма Хогарта на звичаї англійського суспільства XVIII ст.

Анотація. У статті розглянуто основні віхи творчості видатного англійського художника XVIII ст. Вільяма Хогарта та вплив його робіт на звичаї тогочасного англійського суспільства.

Ключові слова: творчість, література, тематика, мета, духовність, сюжет, інтерес, жанр.

Вільям Хогарт був першим художником Англії, твори якого набули європейської популярності. Він відображував навколишній світ у всій повноті, бачив у ньому і прекрасне, і те, що робило життя англійців нестерпним.

Художня критика неодноразово відзначала влучність спостережень, гостроту оцінок художника. Його праці отримали гідну оцінку видатних сучасників – Свіфта і Філдінга, а згодом всесвітньовідомих англійських письменників XIX століття Діккенса і Теккеря.

Все це визначило зацікавленість, яку проявляють фахівці й пересічні глядачі до творчості видатного англійського художника у наш час.

Вільям Хогарт народився у Лондоні 10 листопада 1697 в сім'ї шкільного вчителя. З самого дитинства він проводив час у сусіда-художника, який писав вивіски, виконував інші незначні замовлення. Саме це і визначило подальшу долю Хогарта, про що він написав у своїх спогадах. Пізніше хлопця віддали на навчання до гравера Елліса Геймбла, майстерня якого знаходилася в новому районі Лондона. У житті Лондона відбивалися соціальні проблеми всієї Англії з протиріччями, контрастами розкошів й убогості. На той час Англія досягла великих успіхів у галузі науки, філософії та літератури, але зберегла брутальні звичаї свого населення. Саме з Лондоном пов'язане все життя і творчість Хогарта.

У майстерні Геймбла Хогарт отримав професійні навички і вперше відчув, якою виразною може бути лінія. У подальшому саме володіння лінією стане сильною стороною його творчості, а одна з глав трактату «Аналіз краси» отримав назву: «Про лінії».

У 1720 році Хогарт відкрив власну граверну майстерню. Але він не хотів

бути ремісником, а мріяв бути художником. Тож наприкінці 1720-го він став учнем приватної академії Чероні і Вандербанка. Національна школа англійського живопису ще тільки починала формуватися.

Хогарта не задовольняло навчання в академії й він почав самостійно опанувати основи живопису. Художник вирішив створити свій власний метод, який досить швидко надасть йому знання. Він змушує себе запам'ятовувати цілі сцени, побачені на вулиці, сприймаючи фігури у взаємозв'язку та русі.

Хогарт не відразу визначився з родом занять. Він пробував сили в ілюструванні книг, створенні ескізів для килимарства. У 1728 році був написаний перший живописний твір, який відтворював сцену з театральної вистави «Опера жebraка». Тут вперше проявилася майстерність Хогарта-оповідача і яскравість характеристик, схильність до сатиричного мистецтва – те, що потім складе сильні сторони творчості Хогарта.

Самостійність суджень художника вже тоді призводила до конфлікту з іншими мистцями.

Написання сімейних портретів на замовлення не приносили Хогарту достатнього матеріального забезпечення. А жвавий інтерес до навколишнього життя підказав йому нові можливості. Хогарт писав: «Я звернувся до зовсім нового жанру, а саме до писання картин та створення гравюр на сучасні моральні теми – області, ще не випробуваної ні в одній країні і ні в які часи». Так виник перший відомий сатиричний цикл з шести робіт, що називався «Кар'єра продажної жінки». У 1731 році написав картини, а у 1732-у році перевів їх у гравюри. Назва серії свідчила сама за себе. В ній розповідалася трагічна історія молодої провінціалки, яка приїхала до Лондона і відразу ж потрапила до рук досвідченої звідниці. Багате життя утриманки багатія з часом змінилося на проживання у бідній комірчині, а далі – в'язниця й смерть у злиднях.

У квітні 1732 гравюри було виставлено у вітринах торговців гравюрами. Лондонцям хотілося побачити шість листів під назвою «Кар'єра продажної жінки», виконаних Хогартом. Особливо приваблювало те, що у гравюрах нібито було зображено відомих містянам людей.

Вибір теми для створення серії був не випадковим. Питання, порушене Хогартом, глибоко хвилювало його прогресивних сучасників. Новим було те, що Хогарт переніс ці проблеми в мистецтво живопису, створив серію полотен, об'єднаних однією сюжетною лінією і розкрив точку зору художника на події. Хогарт так описував свої твори: «Я намагався розробляти свої сюжети як драматичний письменник, картина була для мене сценою, чоловіки й жінки – моїми акторами, які за допомогою певних рухів і жестів розігрують пантоміму».

Хогарт зумів загострити увагу глядача на вузлових моментах оповіді, надав достовірності подіям, позначивши місце дії та вводячи безліч деталей, які й надали переконливості його розповіді.

Поява серії «Кар'єра продажної жінки» була закономірним результатом

попереднього шляху Хогарта. Позначилася і практика роботи над книжковими ілюстраціями, і спостереження сцен міського життя, і його близькість до театру і літературних кіл. Художник розпочав боротьбу за викорінення пороків суспільства, бо вважав свої роботи надійним засобом виправлення моралі. А щоб донести задум до широкого кола глядачів, Хогарт відтворив свої полотна у гравюрах, що розходилися країною великими накладами.

За першою серією в 1735 році з'явилася друга: «Кар'єра марнотратника». Вона складалася з 8 невеликих картин і розповідала про багатого неробу. Прагнучи засвоїти аристократичні манери, він оточив себе вчителями співу, фехтування тощо. Потім розтратив спадок, потрапив до боргової в'язниці і, втративши розум, помер у божевільні. Хогарт знову виступив як мораліст і викривач пороків.

Багато сил митець віддавав керівництву художньою школою, яка дісталася йому у спадок від його тестя Торнхілла, що помер у 1734 році. В руках Хогарта ця школа стала важливим художнім центром Лондона.

На той час Хогарт вже був однією з найпомітніших фігур у Лондоні. Своїми гравюрами він завоював широку популярність в англійців. Джонатан Свіфт гаряче схвалює його роботи, що викривають «огидне збіговисько дурнів».

Новаторський дух художніх поглядів Хогарта, сміливо висловлений в його трактаті «Аналіз краси» і втілений в численних полотнах та гравюрах, навряд чи міг припасти до смаку тим, хто був вихований на сліпому наслідуванні мистецтва старих майстрів, авторитет яких вважався в Англії незаперечним. Тому далеко не всі художники схвалювали творчість Хогарта.

Наприкінці 1730-х років і на початку 1740-х Хогарт створює ряд гостросатиричних творів, як, наприклад, «Сплячі прихожани», «Мандрівні актриси». В аркушах «Чотири пори доби» зображені чотири сцени вуличного життя Лондона. У гравюрі «Злий музикант» митець зіштовхує представника «витонченої музики» з «криками» міської вулиці. У цих роботах блискуче виявилися сильні сторони його таланту: вміння виявити в навколишньому житті характерне і в яскравих образах втілити побачене.

1740-й рік розпочинає період творчої зрілості художника. Хогарт створює низку своїх кращих творів і як портретист, і як сатирик.

На адресу «поціновувачів» високого мистецтва Хогарт спрямував сатиру в картині «Великосвітський смак». Між 1742 і 1744 роками він працює над шістьма картинами своєї відомої серії «Модний шлюб». Але гравюри, виготовлення яких він доручив французьким майстрам Скотень, Равені і Барону, були готові лише в 1745 році.

«Модний шлюб» за глибиною задуму і досконалістю художнього втілення – одна з найзначніших серій Хогарта. У порівнянні з попередніми серіями, образи «Модного шлюбу» такі вагомі, що за ними стоять вже не окремі особи, а цілі соціальні групи та їхні взаємини. Хогарт будував мізансцени так, щоб

вони яскраво виявляли задум майстра і характер кожної дійової особи. Картини логічно розвивають і завершують події: багате придане пущено на вітер; світські прийоми, гулянки і зради – ось зміст життя героїв «Модного шлюбу». Кінець серії сумний: чоловіка на дуелі вбиває коханець дружини, графиня вмирає, прийнявши отруту. Мораль серії: де почуття продажні так само, як титули, не може бути ні благополуччя, ні щастя.

Створені Хогартом образи висміюють і викривають різні вади, але при цьому вони не карикатурні. Художник стверджував, що на відміну від карикатуристів, він пише характери. І хоча у Хогарті хотіли бачити перш за все мораліста, його образне мислення перетворювало твори на гостру сатиру суспільства, що була значно глибшою за виховну мету.

Це період, коли Хогарт створює ряд своїх найважливіших творів. Його сатира стає гострішою, теми більш значущими. Так, у 1746 році ним написане полотно «Похід у Фінчлі», де зображено сцену відправлення каральної експедиції до Шотландії в 1745 році у зв'язку зі спробою відновити на англійському троні династію Стюартів.

У 1751 році з'являється одна з найстрашніших гравюр художника: «Горічаний провулок». Художник закликав до боротьби з грізним суспільним злом – пияцтвом, що перетворилося в тодішній Англії на справжнє лихо: дешевий джин залишався єдиною втіхою, доступною для міської бідноти. У найпохмуріших фарбах змальовує Хогарт сцену, де з рук п'яної жінки падає немовля. Задумана як контраст до попередньої гравюри, «Пивна вулиця» повинна була давати уявлення про загальне процвітання за відмови від споживання джину. Свої гравюри 1750-х років він, насамперед, адресує людям з народу і продає їх за низькою ціною. Так створюються серії «Чотири ступеня жорстокості» і «Старанність і лінощі». Це історія про двох підлеглих, один з яких стає лорд-мером, а інший закінчує свій шлях на шибениці.

Звертання Хогарта своїм мистецтвом до широких мас було новим і сміливим кроком для тодішньої Англії. Його трактат «Аналіз краси» теж призначався широкому колу читачів. Попри особистий успіх (в 1757 році Хогарт отримав звання «королівського художника», замінивши на цьому не надто значному посту Торнхілла-молодшого), недоброзичливі відгуки колег зробили нестерпними останні роки його життя (митця не стало у жовтні 1764 р.). І все ж у нього вистачило сил та енергії створити ряд чудових творів, які за слугують на визнання. Насамперед, це чотири картини серії «Вибори», де зображено передвиборчу кампанію в невеликому містечку. Тут процвітають підкупи, явні й замасковані. Гідним фіналом є загальний розгул з нагоди обрання депутата.

У своїх роботах митець демонструє вади англійської парламентської системи XVIII століття. До кращих творів цього часу варто віднести й офорт «Суд». Не дивно, що цю гравюру фахівці порівнюють з творами Домьє.

Створюючи свої полотна і графічні серії, висміюючи вади суспільства, Хогарт завжди залишався на позиціях гуманіста. Його критика надихала на покращення умов життя, творення. Діяльність Вільяма Хогарта повсякчас виявляла яскраві ознаки його творчої манери.

1. *Воронихіна Л. Н.* Уильям Хогарт. – М.-Л. : Государственное издательство изобразительного искусства, 1963. – 52 с.
2. *Герман М. Г.* Уильям Хогарт и его время / М. Г. Герман. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1977. – 226 с. – (Из истории мирового искусства).
3. *Кроль А. Е.* Уильям Хогарт. Л.-М. : Советский художник, 1965, С. 127–138.
4. *Хогарт В.* Анализ красоты. – М.- Л., 1958.
5. *Hogarth W.* The Analysis of Beauty. With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes. Edited with an Introduction by Joseph Burke. Oxford : Clarendon Press, 1955. – 244 p.

Влияние творчества Уильяма Хогарта на обычаи английского общества XVIII века

Малла Самохвалова

Аннотация. В статье рассмотрены основные вехи творчества выдающегося английского художника XVIII века Уильяма Хогарта и влияние его работ на моральные обычаи тогдашнего английского общества.

Ключевые слова: творчество, литература, тематика, цель, духовность, сюжет, интерес, жанр.

Impact of The Oeuvre By William Hogarth On the Habits of British Society of the XVIIIth Century

Malla Samokhvalova

Annotation. The article describes the major milestones of the outstanding creativity of the XVIII century English artist William Hogarth and the impact of his work on the moral traditions of the then British society.

Keywords: creative, literature, theme, goal, spirituality, plot, interesting genre.

УДК 725.826(477.25) + 72Риков

Амелія Шамраєва

МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ

Архітектор В. М. Риков та будівля бігової альтанки Київського іподрому на Печерську за документами початку ХХ ст.

Анотація. Присвячується 100-річчю проектування архітектором В. М. Риковим (1915–1916 рр.) головної будівлі Київського іподрому на Печерську – бігової альтанки. Розглянуто історію створення, будівництво та реконструкцію будівлі в комплексі видовищного культурного центру на початку ХХ ст. та його визначну роль у формуванні планувальної структури Києва. Дослідження публікується вперше.

Ключові слова: іподром на Печерську, бігова альтанка, реконструкція іподрому, архітектор В. М. Риков.

Постановка проблеми та її актуальність. Пропоноване дослідження – результат науково-дослідної роботи по даному об'єкту, виконаної у 2008 році фахівцями Українського державного науково-дослідного та проектного інституту «УкрНДПроекстреставрація», яка передбачала комплексні вишукування щодо пам'ятки архітектури і монументально-декоративного мистецтва (Охорон. № 54) (сьогодні споруда використовується Президією Української академії аграрних наук) – бігової альтанки Київського іподрому по вул. Суворова, 9.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Історія будівництва та особливості розпланування й формування території комплексу Київського іподрому, зокрема бігової альтанки на початку ХХ ст. у забудові кварталу центральної частини Печерська досі залишається майже недослідженою. Для вивчення хронології містобудівного та архітектурного розвитку об'єкта важливим джерелом є проектні графічні (картографічні) та ілюстративні матеріали. Під час пошукових робіт у державних архівах Києва були виявлені документи-рукописи початку ХХ ст. Саме вони, у співвідношенні з графічними ілюстраціями, та єдиною публікацією в газеті «Киевлянин» від 16 листопада 1915 року, дали змогу отримати інформацію щодо історії створення, будівництва та відкриття Київського іподрому на Печерську, виявити первісний проект-кресленник будівлі бігової альтанки іподрому архітектора В. М. Рикова, визначити її датування та подальші відновлення й ремонти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. З друкованих видань стало відомо, що архітектор В. М. Риков склав проект головної будівлі Іподрому у

співавторстві з маловідомим скульптором Ф. П. Балавенським.

Однак пошуки в архівах Києва щодо подальшої реконструкції у 1935–1936 рр. бігової альтанки, не дали позитивних результатів. Тому обмежимося публікаціями з таких довоєнних журналів як «Соціалістичний Київ» (1935 р.) та «Архітектура Радянської України» (1940 р.), а також єдиним (виявленим автором) юридичним документом, а саме «Постановою Президії Київського обласного виконавчого комітету від 22.12.1935 р. № 18988 «Про передачу проектування реконструкції та розширення Київського іподрому професору Рикову В. М., як спеціалісту в цій справі та автору існуючого іподрому» [8, арк. 112].

В результаті опрацювання нових даних сформувалося досить повне уявлення про виникнення та будівництво у Києві такого видовищного об'єкта, як бігова альтанка Печерського іподрому.

Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Територія Печерського іподрому – це найцінніша в історико-культурному відношенні територія міста, йдеться про межі Старої Печерської фортеці (квартал об'єктів національного культурного надбання – Земляні укріплення цитаделі з bastіонами (1706–1720 рр.) (Охорон. № 867 1) та Арсеналу старого (1784–1801 рр.) (пам'ятка культурної спадщини по сучасній вулиці Івана Мазепи, 30 (Охорон. № 6). Сьогоднішні межі бігової альтанки іподрому проходять вздовж багатоповерхової забудови житлово-будівельного кооперативу «Плановик» по вулиці Суворова (арх. І. П. Шпара, 1975–1978 рр.). Варто зауважити, що вказана забудова виконана без врахування масштабності навколишнього середовища.

Територія Печерського іподрому відома за планами Києва упродовж XVIII–XIX ст., на підставі яких можна стверджувати про стабільність просторово-планувальної структури Печерська, територія якого досі залишається майже незмінною. На початку XIX ст. Печерськ офіційно значився як перша частина Києва та як військово-адміністративний центр міста. Тут зосередилися військові та цивільні заклади: гостинний дім, інженерний дім, артилерійські казарми, безліч різночасових будівель, Києво-Печерська і Звіринецька фортеці, соборні храми, монастирі, Лютеранська кірха, Римо-католицький костел – все це разом з численними будівлями створювало вражаючий архітектурний антураж.

Бігова альтанка – це єдина будівля, що дійшла до нашого часу від назавжди втраченого видовищного культурного центру на Печерську початку XX ст.

Мета дослідження полягає в забезпеченні збереження пам'ятки культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Вважають, що офіційно кінний спорт у Києві було визнано в 1867 році [7, арк. 81], коли було створене «Київське товариство випробувань коней». Перед товариством ставилося питання розвитку та покращення вітчизняного рисистого кіннозаводства. З цією метою товариству надавалося право споруджувати іподроми, придбавати у власність рухоме і нерухоме майно, а також влаштовувати змагання, виставки і закупляти

рисистих продуктивних коней для підтримки приватного кіннозаводства [5, арк. 6–6 зв.].

10 липня 1906 року Товариство отримало дозвіл на будівництво «Головної трибуни на іподромі в Києві, за проектом архітектора Олександра Рамуальдовича Хойнацького» [9, арк. 1–2]. Цей проект був розглянутий Будівельним відділенням Київського губернського правління і 18 липня того ж року був погоджений до будівництва, але не на Печерську, а на території «табірного поля на Сирці» в Києві [6, арк. 93].

У 1904 році МВС затверджує статут товариства [15, арк. 7, 9], яке отримує нову назву – «Південно-Західне товариство заохочення рисистого кіннозаводства в Києві» [5, арк. 82].

1 вересня 1911 року російський імператор Микола II, перебуваючи в Києві, вперше побажав відвідати іподром Товариства і побачити розіграш спеціального призу на честь відвідин «Його Величності» м. Києва [7, арк. 82 зв.].

13 лютого 1912 року імператор Микола II вдруге відвідав іподром на Печерську в Києві, а 15 лютого на честь його «заслуг перед Вітчизною» Товариство урочисто отримало почесний кінний титул – «Імператорський», про що було повідомлено в Міністерство юстиції, а також для публікації цієї звістки в «Зібранні законів і розпоряджень Уряду» [5, арк. 84].

На «Перспективному плані м. Києва» 1911 року по червоній лінії в центрі Суворовської вулиці на Печерську вперше позначено будівлю (під № 83) як «Іподром (Трибуна) Імператорського ... товариства ...». На плані в межах півкола незабудованого поля іподрому показано трибуну, яка являє собою одноповерхову дерев'яну споруду під залізним зеленим дахом в класичному стилі. Фасад трибуни ідентично відтворює (як типовий) фасадний проект головної трибуни іподрому в Києві – на Сирці 1906 року (автор – архітектор О. Р. Хойнацький).

У 1915 році Південно-Західне товариство планувало замість існуючої на вулиці Суворовській ветхій дерев'яної споруди трибуни, яка не відповідала вимогам європейського іподрому, спорудити на Печерську в Києві капітальний двоповерховий будинок трибуни і замовило київському провідному архітекторові В. М. Рикову скласти відповідний проект.

Проект будинку іподрому як «Будівлі кам'яної двоповерхової з підвалом, альтанки на іподромі ... в Києві» датований 17–22 липнем 1915 року, кресленики виконані на синьці за факсимільним підписом його автора – архітектора Валеріана Микитовича Рикова (? 1874–5.03.1942 рр.) [4, с. 324]. Це була одна з багатьох його реалізованих архітектурних споруд у Києві та 25-й за рахунком визначний творчий проект. Ім'я 41-річного зрілого майстра, автора численних архітектурних споруд і громадських та житлових будинків на той час було відоме серед провідних архітекторів та інженерів у багатьох містах Радянської України.

І лише об'єкт – Київський іподром на Печерську, спроектований ним 14 липня 1915–1916 роках – своїм масштабом та монументально-скульптурним оформленням, викликав здивування серед громадян.

З часу своєї появи будівля стала пам'яткою-символом радянської епохи, часу перших п'ятирічок і здійснення генеральних планів реконструкції Києва (1935–1936 рр.). До цього проекту додано «План ділянки (казенного Військово-Інженерного відомства під № 388 зданої в безкоштовне орендне використання на 36 років Імператорському Південно-Західному товариству під іподром з показанням місця розташування проектованої кам'яної двоповерхової з підвалом альтанки від 14 липня 1915 р., на території Фортеці-складу в Києві» [10, арк. 1].

Будівельне відділення, розглянувши поданий проект, визнало його задовільним і узгодженим з губернським інженером (архітектором) В. А. Безсмертним [4, с. 26] та губернським архітектором В. П. Моцок, які 16 червня 1915 року одногослосно вирішили означений проект «утвердить» [10, арк. 1].

Про початок спорудження нової бігової альтанки на Печерську газета «Киевлянин», 16 листопада 1915 року опублікувала сенсаційне повідомлення, а саме: «Вчера (тобто 15 листопада 1915 р. – А. Ш.) в 1 час дня на Печерском ипподроме состоялась закладка новой беговой беседки Императорского Юго-Западного общества ... новая беседка сооружается кирпичная, двухэтажная, обширная, с подвальным помещением. Новое здание, исчисленное по смете в 180.000 рублей, предполагают закончить вчерне к открытию будущего летнего сезона бегов, т.е. к середине мая 1916 года» [1]. Огляд закінчення будівництва відбувся 25 травня 1916 р. (іл. 1). В результаті цього огляду було складено акт, датований 28 травня 1916 року, де йшлося про те, що «При осмотре оказалось, что лестницы, ведущие в башни сделаны деревянные, работы по зданию ещё оканчиваются и что препятствий к открытию не встречаются, с тем, чтобы при боковых лестницах были сделаны железные перила вместо деревянных...». Вищезазначений акт підписав виконавач обов'язків губернського архітектора – архітектор В. Моцок [10, с. 14–19].

Однак, так трапилося, що у 1920 році «пожежею було знищено внутрішню частину цієї будівлі» [13, арк. 2–6]. А в зв'язку з сезоном випробувань скакових коней у 1923 році Київське губернське земське управління розпочало роботи з відновлення Печерського іподрому.

На 1 червня 1923 року було споруджено цегляну огорожу альтанки з 61 прогоном. Ремонту підлягали: підлога, стелі тощо [15, арк. 111–111 зв., 115, 143, 166–169, 173–193]. Того ж року автор Печерського іподрому архітектор В. М. Риков, обстеживши трибуни, вважав



Іл. 1. Київський іподром на Печерську.
Фрагмент. Головний вхід і боковий ризаліт.
[18, с. 9]. 1916



Іл. 2. Київський іподром. Проект реконструкції.
Арх. В. М. Риков. [19, С. 9]. 1935

кінних змагань [12, арк. 3–26]. Таким чином, упродовж 1931–1932 рр. були відновлені дах і частина верхнього перекриття будівлі іподрому, а міжповерхові перекриття залишилися невідновленими [11, арк. 51].

Одночасно у постановах українського уряду йшлося про реконструкцію Київського державного іподрому на Печерську [13, арк. 2], і завдання полягало в тому, щоб він нічим не поступався перед кращими європейськими іподромами. Восени 1934 року ЦК КП(б)У виконав рішення «Про передачу проектування реконструкції та розширення Київського іподрому професору Рикову В. М., як спеціалісту в цій справі та автору первісного існуючого іподрому» [14, арк. 1]. Передбачалося повне відновлення будівлі з розширенням її та спорудженням залізобетонних трибун на 1.725 місць (сидячих). Виконуючи доручене завдання, архітектор В. М. Риков розробив проект реконструкції Київського іподрому, який передбачав часткове розширення головної будівлі, будівництво залізобетонних трибун на 1.700 сидячих місць, спорудження 3-х нових стаєнь на 120 коней та господарських приміщень до

них, а також мінімальні витрати на благоустрій території. Вартість робіт становила 1.900 тис. руб. При розгляданні Наркомземом УРСР проект реконструкції Іподрому був затверджений (іл. 2), але за відсутністю коштів, Наркомзем СРСР дав дозвіл тільки на відновлення головної будівлі і будівництво трибун. Так, постановою Наркомзему СРСР від 23.05.1935 року за № 12 була затверджена проектно-кошторисна документація з реконструкції Київського іподрому, загальною вартістю 1.217.137 руб. [13, арк. 2–4]. Реконструкція Київського іподрому мала перетворити цей видовищний



Іл. 3. Схема земельної ділянки Київського іподрому на Печерську в межах заводу «Арсенал» – вулиця Микільської (тепер вул. І.Мазепа) та Урбановича (тепер вул. Суворова). Інженер (?). Ткаченко. [20]. 1944

об'єкт на найкращий у Союзі, тому площу Іподрому було розширено у межах вулиць Микільської (тепер Івана Мазепи) та Урбановича і заводу «Арсенал» (іл. 3) [8, арк. 115]. Загальна земельна ділянка іподрому становила 13,85 га. Тут були збудовані зразкові, за останнім словом техніки стайні, склади для фуражу, манежі, каретна майстерня, ветеринарна станція, а також житлові будинки для персоналу на 450 осіб. Особливу увагу було приділено зовнішньому архітектурному оформленню Іподрому, зокрема головної її будівлі. Будівельні роботи здійснювалось під керівництвом інженера Є.А.Пріцкера; консультантом робіт був інженер-архітектор (?). Брансбург. Архітектура й стиль будівлі залишалися без змін, і лише доповнювалися фігурами на спортивну тематику, монументальними арками біля вестибюлів та гарно оформленою огорожею, яка закінчувалася скульптурною композицією «Жокей на колісниці». Загальна орієнтовна вартість реконструкції Іподрому становила 4.827.000 крб. [3, с. 12–13].

У повоєнні роки Київський іподром відновив свою діяльність. Проте, за генеральним планом реконструкції та розширення Києва міськвиконком та Рада Міністрів УРСР 27.12.1955 рр. запропонували на території Київського іподрому будівництво стадіону та спортивних споруд для заводу «Арсенал». «Ця територія, вважали, найбільш підходила для будівництва стадіону, знаходилась біля заводу, в центрі Печерського району ...» [8, арк. 108, 110–112], а перейменованій тоді вже Республіканський іподром переведено було з Печерська на Виставку досягнень народного господарства УРСР (на проспекті 40-річчя Жовтня, 140) [2, с. 561, 230]. Згодом, у 1975–1978 рр., решта території, яка належала попередньому іподрому на вул. Суворова, 9, була забудована багатопверховими житловими будинками.

Головні висновки. Таким чином, на підставі вищезазначеного дослідження об'єкта, центральну частину будівлі Іподрому в Києві на Печерську збудовано за проектом архітектора В. М. Рикова, оздоблення виконане скульптором Ф.П.Балавенським (1915–1916 рр.) у стилі італійського відродження.

Упродовж 1931–1932 рр. було відновлено після пожежі 1920 р. дах споруди та частину верхнього перекриття, а міжповерхові перекриття залишилися невідновленими. У 1934 році, у зв'язку з перенесенням столиці України до Києва, постановою Українського уряду, розробку проекту відновлення й реконструкції Іподрому було доручено Київській архітектурній майстерні під керівництвом професора архітектури В. М. Рикова. Розроблений проект передбачав повне відновлення будівлі з розширенням її та влаштуванням залізобетонних трибун на 1725 місць (сидячих). У 1935–1936 рр., згідно з проектом прибудовано бокові крила в стилі еkleктики з формами, які притаманні стилю ренесансу, – рустування, поверхових ордерів, видимих балконів, наличників вікон, горельєфів тощо.

Водночас Іподром на Печерську був «видовищним культурним містечком» кінноспортивних змагань і відіграв важливу містобудівну роль у становленні міського центру Києва.

Перспективи використання результатів дослідження. Результати дослідження можуть бути корисними для фахівців архітектурної справи, реставраторів, студентів-архітекторів, а також для мистецтвознавців та шанувальників історії Києва.

1. *Закладка* беговой беседки // Газета «Киевлянин» 16 ноября 1915, 316. (Надано О.Г. Мокроусовою).
2. *Київ*. Енциклопедичний довідник // За редакцією А. В. Кудрицького. – К., Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1981.
3. *Соломонов М.* Київський іподром буде кращим в Союзі. // Соціалістичний Київ, 1935, № 1.
4. *Тимофієнко В. І.* Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть. // Біографічний довідник. К. : НДГТІАМ, 1999.
5. *ЦДІАК У*, ф.442, оп. 640, спр. 120.
6. *Там само*, оп. 665, спр. 14.
7. *Там само*, спр. 120.
8. *ЦДАВОВУУ*, ф. Р-2, оп. 7, спр. 2549.
9. *ДАКО*, ф. 1, оп. 242, спр. 192.
10. *Там само*, оп. 251, спр. 212.
11. *Там само*, ф. Р-112, оп. 1, спр. 2525.
12. *Там само*, ф. Р-353, оп. 1, спр. 3288.
13. *ДАМК*, ф. Р-1, оп. 1, спр. 7607.
14. *Там само*, спр. 7842.
15. *Там само*, ф. Р-349, оп. 1, спр. 1881.
16. *Там само*, спр. 1884.
17. *Вулиці Києва*. Довідник. За редакцією А. В. Кудрицького. К. : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1995.
18. *Архітектура* Радянської України, К., 1940, № 3, с. 9.
19. *Там само*.
20. *ЦДАВОВУУ*, ф. Р-2, оп. 7, спр. 2549, арк. 115.

Умовні скорочення:

ЦДІАК У – Центральний державний історичний архів України в м. Києві.

ЦДАВОВУУ – Центральний державний архів Вищих органів влади та Управління України.

ДАКО – Державний архів Київської області.

ДАМК – Державний архів міста Києва.

Архітектор В. Н. Рыков и здание беговой альтанки Киевского ипподрома в Киеве на Печерске по документам начала XX в.

Амелия Шамраева

Аннотация. Посвящается 100-летию проектирования главного здания Киевского ипподрома на Печерске архитектора В. Н. Рыкова (1915–1916 гг.). Рассматривается история создания, строительство и реконструкция здания в комплексе зрелищного культурного центра в начале XX в. и значительная роль его в формировании планировочной структуры Киева. Исследование публикуется впервые.

Ключевые слова: ипподром на Печерске, беговая альтанка, реконструкция ипподрома, архитектор В. Н. Рыков.

**Architect V. M. Rykov and his building of
unning altanka of Kievan ippodrome in Kyiv at
Pechersk according to documents of early twentieth century**

Amelia Shamraeva

Annotation. Beginning of Twentieth century is an epoch of creative inspiration, epoch of town-planning formation, among which an important place holds construction of edifice with spectacular plan-hippodromes. Hippodrome was successfully planning and in an architectural meaning were elite for imperial Russia of those days. There were three hippodromes in Kyiv at that time: on the Lukyanovka, on the Sirce and on the Pechersk. However, the most prominent building was Pecherskiy hippodrome, the author of which was the famous Kyiv architect, professor, engineer-builder Valerian Mikitovich Rykov (1874–25.03.1942). The name of 41-years-old mature master, author of many architectural buildings and numerous public and dwellings houses, known at that time by leading architects and engineers in many towns of Soviet Ukraine. And only an object of Kyiv hippodrome on the Pechersk, projected by him on July, 14 in 1915–1916 years as «Project of two-storied stone building, with basement, arbour on racetrack of Emperor's South West society of encouragement of trotting horse-breeding in Kyiv» in a co-author with a sculptor Fedir Petrovich Balavensky (1864–1943 years), caused a surprise to its citizens and their entertainments and certified his customer about an enormous capital – Emperor's South West society of encouragement of trotting horse-breeding. Since then this building became sight-symbol of soviet epoch, the time of the first five-year plan and realization of master plans of Kyiv reconstruction in 1935–1936 years.

Project of House of hippodrome as “tone building with basement, arbor on racetrack of Emperor's South West society of encouragement of trotting horse-breeding in Kyiv”, dated 17–22 of July 1915 years, the facsimile signature of his author an architect V. M. Rykov.

CK of KP (b)U in autumn, 1934, were executed Decision about renewal and reconstruction of Kievan hippodrome. On implementation of Decision by an architect V. M. Rykov was a project of reconstruction of Kiev an hippodrome.

The first stage of building completed in summer 1935, and in 1936 was carried out the second part.

Exceptional attention spared to external architectural formalization of hippodrome, in particular to its main building on the fasade project of the House of hippodrome by author of the project – architect V. M. Rykov.

Architecture and building style corresponds its part, which was saved to the reconstruction, and was complemented by figures on a sports topics.

Thus, the only saved House of Hippodrome on the 9, Suvorova street was the integral part of huge equestrian complex in Pechersk of early twentieth century, which meets the requirements of the European racecourse and played an important role in creating urban city center of Kyiv.

Key words: Hippodrome at Pechersk, running altanka, recovery and reconstruction of the the Hippodrome, architect V. N. Rykov.



УДК 75.046.3.011.26:27-312](477.43/.44) «18/19»

Наталя Тимошенко

*Мистецтвознавець,
завідувач сектору «Живопис»,
НЦНК «Музей Івана Гончара»*

Іконографія Ісуса Христа і Богородиці в народному іконопису Східного Поділля XIX – початку XX ст.

Анотація. Розглянуто особливості іконографії Ісуса Христа і Богородиці на іконах зі Східного Поділля, проаналізовано процеси адаптації офіційних релігійних канонів і приписів до народного світобачення, а також вплив західноєвропейського релігійного живопису на розвиток народного іконописного мистецтва.

Ключові слова: народний іконопис, іконографія, релігія, фольклор, канон, традиція.

Постановка проблеми. Зразки народного іконопису зі Східного Поділля упродовж тривалого часу не тільки не підлягали детальному вивченню, а подекуди й загалом не надходили до державних музейних колекцій. Ця обставина негативно позначилась на дослідницькій діяльності, ускладнивши роботу науковців, вимагаючи неабияких зусиль для з'ясування обставин виникнення і поширення багатодільних народних ікон.

Збиральництво переважної кількості наявних зразків було здійснено силами колекціонерів у XX – на початку XXI ст., які сформували власні збірки, а дехто, зокрема Володимир Козюк, передав низку ікон Вінницькому обласному краєзнавчому музеєві.

Оригінальні іконописні зразки придбав свого часу І. М. Гончар – скульптор, художник, колекціонер, видатний громадський діяч. Вони були представлені у хатньому музеї – острівці української культури, упродовж 60 – 90-х років XX ст. На основі тієї збірки започатковано Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», яким тепер керує П. І. Гончар, поповнюючи скарбницю народного мистецтва.

Певний час експедиційною діяльністю займався Вінницький обласний

художній музей; в 1990-ті роки, до його колекції надійшло чимало творів від благодійників, деякі твори було закуплено. Упродовж багатьох років тривала збиральницька діяльність у Національному музеї архітектури та побуту України. Проте, як виявилось, не по всіх зібраних творах зазначено місце їхнього надходження. Деякі східно-подільські іконописні твори зберігаються також у фондах Національного художнього музею України.

Гідним прикладом реалізації не тільки збиральництва, але й відкритості для огляду, є приватна колекція Ольги Богомолець у Радомишлі, що експонується у Замку-музеї «Радомисль».

Зауважимо, що кожна зі збірок має «своє обличчя» і водночас вони чудово доповнюють одна одну. Загальною проблемою є те, що більшість експонатів надходили до музеїв не внаслідок експедиційних пошуків, а випадково – подарунки, митні вилучення, антикварні ринки, вторинні перепродажі – останні два джерела стосуються насамперед приватних колекцій.

Актуальність даного дослідження обумовлена загальносуспільним інтересом до пошуку національного самовизначення і самоідентифікації, до ґрунтовного вивчення визначного релігійно-мистецького спадку. Необхідно ввести до наукового обігу іконописні твори, визнавши їхню беззаперечну мистецьку, наукову і культурну цінність. Розгляд іконографії дасть можливість впевненіше атрибутувати твори, оскільки народні майстри не завжди дотримувались обов'язкових умов зображення святих в межах канону, що ускладнює можливість чіткої їхньої ідентифікації. В цьому полягає зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До 1994 р. вважалось, що «на території Поділля збереглося небагато творів народного малярства як релігійного, так і світського змісту» [9, 461]. А наприкінці 90-х років ХХ ст., завдяки дослідженням Т. Г. Журунової, думка змінилась. Нею були здійснені продуктивні експедиційні пошуки і написані дві змістовні статті: «Канон і манера в художній системі народного сакрального малярства Поділля» [4] та «Народний Іконопис Східного Поділля» [5], де мистецтвознавець у загальних рисах представлено художню сакральну спадщину рідного краю. Попри беззаперечну наукову цінність досліджень, маємо зауважити, що автор не заглиблювалась в тонкощі іконографії, а стилістичні аналогії виявились спірними. Наведені твори мистецтва дуже віддалені за часом створення, що спричинило обрання помилкового шляху встановлення генезису іконографічних зразків [4, с. 52–53; 5, с. 51–52].

Зазначення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Пропонується поглибити вивчення іконографії, виявити характерні риси, притаманні іконописові в межах даного історико-етнографічного регіону. Також важливо з'ясувати, чи відповідає мистецтво іконопису Східного Поділля культурно-мистецьким вимогам своєї епохи.

Новизна наукового дослідження. Для ґрунтовного дослідження виникла потреба реконструювання умов виникнення іконопису і поширення його із

застосовуванням комплексного аналізу – стилістичного, порівняльного та залучення відомостей із суміжних наук – історії, етнографії, релігієзнавства та ін. Такий підхід відповідає новим методологічним та загальнонауковим засадам.

Виклад основного матеріалу. Стилiстично iкони схожi мiж собою за композиційним принципом об'єднання декількох самодостатнiх частин. Вони мають вигляд своєрiдних iконостасних тябел з роздiленням вертикальними смугами рiзного ступеня складностi в декоративному оздобленнi. Твори виконувались олiєю на вiдрiзах полотна рiзної довжини – залежно вiд кiлькостi святих. Найвнi два види композицiї: тiльки постатi i постатi, перемешованi сюжетами. Їх на iконi могло бути зображено вiд одного до багатьох, в рiзному порядку, частiше з урахуванням релiгiйної iєрархiї.

У сюжетах персонажi представленi на повен зрiст, iхнє положення пiдпорядковане сакраментальним програмам. Центральне мiсце в багатодiльнiй iконi посiдають зображення з життя Исуса Христа – Хрещення, Тайна Вечеря, Розп'яття, Покладання до гробу, Воскресiння; з життя Богородицi – Благовiщення. По центру розташовували також iпостасi Святої Трiїци Новозавiтної i Старозавiтної та деякi сюжети – Недрiманне око, Воздвиження Чесного Хреста Господнього, Усiкновення голови Иоана Хрестителя, Причащання Св. Онуфрiя, Покров Пресвятої Богородицi. Майстри видiляли в центральне «вiконечко» зображення, визначенi ними, як «Гроб Богородицi» та «Гроб Исуса Христа». Фланкували центральнi сюжети святi – Миколай, Варвара, Марiя Магдалина, апостол Петро, Иоан Богослов, першомученик Стефан, а також святi воїни-захисники: Архiстратиг Михаїл, Иоан Воїн, Микита Бiсборець, Юрiй Змiеборць та iн..

У багатofiгурнiй iконi в центрi розташовувались: Христос Вседержитель, Богородиця Почаївська, Богородиця Покрова, Бог Саваоф, Богоматiр в молитовнiй позi – Халкопратiйська-Деїсус (дещо видозмiнена, з жестом рук, якi складенi на католицький манер). Пристоячими, крiм вище означених святих, були: Василiй Великий, Митрофан Воронежський, Катерина, Параскева, Євдокiя, Марiя Єгипетська та iн.

При зображеннi постатей, пiдкреслюється iнтерес до емоцiйно-психологiчного стану. Вони постають перед нами переважно дещо бiльше нiж по пояс, з великими виразними очима, непропорцiйно збiльшеними головами, з акцентами на вiдповiднi атрибути. Надзвичайно важливим був декор – здебiльшого це рослиннi мотиви, що заповнювали собою тло мiж нiмбами святих, а в окремих випадках повнiстю вкривали одяг. Декор надавав сакральним творам виразних фольклорних iнтонацiй.

Иснує думка щодо «неканонiчностi» народних iкон загалом як таких. А спiвiснування з католицизмом, довготривале перебування пiд унiатством викликає сумнiви щодо повноцiнного вiдтворення iконопису в традицiї схiдного обряду. Розiбратися в цьому можливо тiльки в процесi вдумливого i детального розгляду наявних зразкiв.



1, а



1, б

Лл. 1 Фрагменти тридільної ікони «Св. Миколай, Богородиця Почаївська (1), Усікновення глави Іоана Предтечі (2), Христос Вседержитель, Марія Магдалина (3)». *Полотно, олія, 66 x 182. Вінниччина. Кінець XIX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара»: а – фрагмент «Христос Вседержитель»; б – фрагмент «Богородиця Почаївська»*

Канон, зведений у збірники, зокрема, в «Иконописные подлинники», не був широко доступним. На практиці він досить вільно передавався під час навчання від вчителя до учня, фіксувався здебільшого у монументальних розписах, в іконах для церковного облаштування. Відхід від канонів візантійсько-київської іконографії розпочався ще в XVI ст., коли іконопис набуває рис, притаманних західноєвропейському релігійному живописові, що впливало на подальший його розвиток. Підтвердженням цьому є формальне дотримання запозичених ознак католицької іконографії в іконописній практиці подолян.

Насамперед розглянемо означені аспекти на прикладі зображень Ісуса Христа і Богородиці. Христос, представлений у народному іконопису, як головна дійова особа Нового Заповіту, найчастіше у вигляді Вседержителя. Він у віці здійснення своєї місії, з хвилястим темним волоссям до плечей, карими очима, в червоному хітоні і синьому гіматії, правою рукою благословляє, лівою тримає закрите або відкрите Євангеліє [10, с. 71]. Канонічно обумовлені кольори хітону та гіматію – вони символізують втілення божественної сутності у людську подобу. Дотримання цих традицій зображення сягає ще домонгольських часів, свідченням чому є сцена Євхаристії у Софії Київській.

Однак виникли і певні зміни в окремих деталях ікон. Христос у лівій руці тримає не тільки книгу, але й, в окремих випадках, сферу, затискаючи між вказівним і великим пальцями скіпетр. Таке іконографічне нововведення спостерігається лише в Україні з початку XVIII ст. У даному випадку символічне значення зображення трактується буквально – як Володар Всесвіту. Зміни, найвірогідніше, відбулись через поширення іконописного сюжету «Новозавітна Трійця», де між Христом і Богом Отцем розташовано сферу з хрестом, яка символізує Всесвіт, підкорений Триєдиному Богу.

На іконах «Христос Вседержитель» представлені традиційні зображення де він підтримує книгу знизу, а також нетрадиційні, коли його рука покоїться на

Евангелії. Цей атрибут символізує заповіт Спасителя своїй церкві – апостолам і послідовникам, рівнозначно, Книгу Життя [8, с. 55]. Трапляються зразки, де він подібним чином кладе руку на сферу-державу (іл. 1, а). Подібне положення рук можна побачити на багатьох фотозображеннях сільських родин, як свідчення тісних родинних стосунків: «чоловік – дружина», «дочка – мати» і т. ін. Іконопис, вочевидь, зазнав впливу родинно-побутових фотографій. Життєстверджуючий і водночас владний жест вніс у догматично-символічне трактування утримування дещо іншого, якогось зовсім нового значення.

До відхилень у каноні належить і анулювання обов'язкового зображення хрещатого німбу, що має нагадувати про хресні страждання Ісуса та позначувати чотири сторони світу, охоплені його спокутною жертвою [10, с. 5]. Як наслідок, відмовились і від літер на деяких іконах, що мали б розташовуватися у трьох видимих сторонах німбу грецького слова « Ω » – «Той, що є» або «Сущий», адже вони відображають божество Христа. За таких обставин мали зберегтися хоча б початкові літери, що вказують на зображеного, але навіть і цього не завжди дотримувались, поступаючись декоративним мотивам, розташовуваним по обидва боки від німбу. У підсумку, можемо говорити про те, що порушення іконографії Христа Вседержителя були доволі своєрідні, вони спрямовані на одночасне узагальнення і деяке зниження умовностей релігійних правил на користь композиційної та декоративної цілісності зображення.

У зображенні ключових моментів життя Ісуса канон дотримано, проте композиції мають дещо спрощений вигляд: «Хрещення», «Моління про чашу», «Таємна Вечеря», «Розп'яття», «Воскресіння». Вони схематично повторюють реалістичні, академічно досконало розроблені сюжети, якими рясніли монументальні розписи та іконостаси церков нового стилю і періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. Знайомство іконописців з академічною школою Петербурга відбувалося різним чином: через розповсюдження хромолітографічних ікон, ознайомлення з періодичними та книжковими виданнями, орієнтування на твори живописців, які закінчили Петербурзьку академію, і споглядання іконостасів, замовлених та виконаних для місцевих церков у російській столиці [11, с. 508, 858].

Маріологічні зображення відігравали важливу роль у житті селян, але сільські іконописці не завжди дотримувались правил відтворення образу. За канонам Богоматір повинна зображуватись в синій туніці і червоному або пурпуровому мафорії, що відповідно символізувало людське походження і набуття царського достоїнства [8, с. 87].

Найчастіше Марія представлена з немовлям Ісусом Христом на правій руці, в лівій руці вона тримає хусточку, що дає можливість визначити цю ікону як «Почаївська Богородиця» (іл. 1, б). Дитя Христос сидить, спираючись ніжками на ліву руку Марії, в деяких випадках лівою рукою він ортає її за шию, права простягнута праворуч, іноді в двоперстому благословенні. Немовля Христос переважно в білому хітоні і жовтому гіматії; навколо голів святих – німби. Корона увінчує голову Марії поверх мафорію, виконаного у кольорах

від рожевого до яскраво-червоного, з жовтою каймою. Зображення корони на богородичних іконах виникло завдяки католикам. Зокрема, православна чудотворна ікона «Почаївська Богородиця», була коронована коронами, надісланими з Риму в 1773 р. за грамотою папи Климента XIV, під проводом екзарха України єп. Сильвестра (Рудницького-Любинецького) [16, с. 180].

В окремих випадках колір мафорію навпаки – синій, а туніка червона (ПКВК), що є порушенням канону; недотриманням канону також є відсутність зірок на чолі і плечах Богоматері. Зокрема, це стосується ікон, де Марія в парчевих, всуціль закритих орнаментом шатах і темній туніці, вохристій або синій (ВОКМ). Цікавим є випадок, коли для дотримання правил іконописець додав ще одну зірку на мафорій, на ліве плече Марії (НЦНК «МІГ»). Тим самим майстер буквально відтворив припис, де три зірки – на голові та на обох раменах – означають дівочтво Марії перед, під час і після народження Христа [8, с. 87].

Рідкісною з-поміж ікон Богоматері з немовлям Ісусом є «Богоматір Втілення», де особливістю іконографії є занадто довге волосся маленького Ісуса, а також відсутність хрещатого німбу навколо голови та початкових літер його імені (НМАПУ).

Свідченням поєднання найрізноманітніших релігійно-мистецьких явищ є винятковий сюжет «Різдво Ісуса Христа» у складі дводільної ікони (ІКК «ЗМР») (іл. 2). Тут поєднано православні й католицькі іконографічні традиції й подано їх в народній інтерпретації. За правилами православного канону зображене небо з Віфлеємською зіркою, від якої цілеспрямовано ліне світло на маленького Ісуса; виразні суцільні жовті німби окреслені червоною лінією навколо голів Марії, Йосипа і немовляти. Ісуса зображено в пропорціях дорослої людини, але маленького зросту, що мало вказувати на його одвічне існування як Божого Слова [8, с. 87]. Католицькі риси проявились в тому, що Марія стоїть на колінах перед сином; на голові її – довгий білий плат, з-під якого злегка вибивається волосся; на католицький манер складено руки



Іл. 2. Ікона дводільна «Св. Іоан Воїн», «Різдво Ісуса Христа». Полотно, олія. 58 x 115. Східне Поділля. ІКК «ЗМР». XIX ст.

пастуха, який схилився на одне коліно перед божественним немовлям. Ікона сповнена наївного світловідчуття, воно проявляється в тому, як вертикально і фронтально нахилена фігура дитини, як незграбно вказує на неї Йосип, воли повернуті в правий бік від Ісуса та дивляться догори. Умовною є споруда хліва, що, вірогідно, символізує печеру, в якій народився Ісус, та зелений позем, де розміщено усю сцену. Наївне трактування образу не псує враження від твору, а, навпаки, є винятковістю, характерною для стилістики ікони.

Зі зворушливо-побожним почуттям виконано також ікони Богородиці «Покрова». Їх зустрічається в подільській іконографії два типи. В одному представлений вже широко відомий сюжет з постаттю Богоматері на хмарах з омофором в руках і Романом Солодкоспівцем внизу, праворуч і ліворуч від якого – цар з царицею, митрополит та інші ієрархи (ПКВК). В іншому, дещо спрощеному, але більш задушевно-довірливому варіанті сюжету Богородиця з омофором в руках розміщена в ряду інших святих або в окремому віконечку (ПКВК). В обох іконографічних варіаціях Марія зображена з піднесеними догори руками, тримаючи вертикально відкриті долоні з відхиленими великими пальцями. Між великими пальцями і долонями – омофор у вигляді тоненької стрічки з китицями і хрестиками вздовж. Така частина єпископського облачення знаменує собою особливу благодать Божу, якою наділений єпископ, і те, що він турбується про всяку людину, яка заблукала чи відстала від церкви [7, с. 43]. В руках Богоматері це стає символом піклування про кожного віруючого, захисту від зла. Отже, композиційна схема наближається відразу до іконографії двох ікон – «Оранти» і «Покрови», накладаючи одне сакральне-символічне значення на інше: молитва за весь світ набуває дієвого значення, заступаючи і охороняючи.

Варто додати, що в народній іконописній практиці обрус тканини, в який загорнутий Ісус в іконі «Почаївська Богородиця» і за край дбайливо підтриманий Матір'ю, розділився на гіматій і білу хусточку. Остання в сільському побуті була важливою ритуальною річчю, зокрема, розглядалась як символ вірності, пам'яті про кохану. «Старанно, з любов'ю вишивали її наречені своїм судженням. Це був пам'ятний подарунок, що супроводжував козака в походах, чумака в далеких мандрах, бідняка – на заробітках на чужині [6, с. 33]. Це знайшло відображення в поезії Тараса Шевченка, у вірші «У неділю не гуляла...» [13, с. 219].

Шанобливе ставлення до цього досить скромного побутового атрибута існувало тривалий час. При розгляді фотографій і народних портретів початку і середини ХХ ст., стає зрозумілим, що тримати в руках хусточку і квіти було своєрідним традиційним ритуалом. На фотокартці «Молодиці з дітьми...», (1941 р., с. Кормалюкове Жмеринського р-ну Вінницької обл.), хлопчик тримає хусточку в правій руці, дівчинка ліворуч – також, і, крім хусточки ще й букет квітів (іл. 3).

Вочевидь, омофор в «Покрові», маючи захисне значення, міг асоціюватися з рушником у селянському побуті [3, с. 515–516]. В означеному контексті



Іл. 3. З історико-етнографічного мистецького альбому І.М.Гончара «Україна і Українці». Фото 1941 р. с. Кормалюкове, Жмеринського р-ну, Вінницької обл. Меморіальний архів НЦНК «Музей Івана Гончара»

присутність омовору чорного кольору в руках Марії викликає труднощі в трактуванні (ПКВК).

До Халкопратійського (Агіосоритисса) типу богородичних ікон відносимо Діву Марію без дитини, з молитовно складеними перед собою руками, за католицькою традицією – долоня до долоні. В православній версії іконографії у Марії, яка звертається до Сина, по-іншому складені руки, однак ідейно, в молитовному проханні ці ікони повністю рівнозначні. Її постать на багатофігурних іконах розміщена поміж святими, майже по коліна, голова трохи нахилена і повернута ліворуч, зрідка – праворуч; постать зображена фронтально; Марія майже завжди з короною на голові.

Богородиця Халкопратійська з ікони НЦНК «МІГ» (іл. 4) віддалено нагадує зображення «Богородиці Салетинської» (Matka Boska Saletynska – польськ.). Іконографія цього зображення є суто народним списком з чудотворної ікони Мадонни з Ласа-Лет. Її явлення начебто відбулось у 1846 р. двом пастухам, що провіщало голод і мор. Зображено Богоматір на повен зріст зі складеними на грудях одна на одну руками. Вона у довгій сукні, з короною на голові, замість мафорію голову вкриває вуаль, на шії – намисто з великим хрестом. Постать розміщено на тлі пейзажу з людськими постатями, свійськими тваринами, будівлями міста [15, с. 116–117; 14, с. 271].

Іноді образ «Богородиці Халкопратійської» в темному мафорії постає сповненим смутку (НЦНК «МІГ»). Так зазвичай зображують Богоматір у ряду святих, що оплакують покладання до Гробу Ісуса Христа, або пристоячу біля Розп'яття Ісуса Христа. В католицькій іконографії образ Скорботної Богоматері доволі розвинений, ікона «Madonna Dolorosa» (італ.) – «Мадонна Скорботна» на колінах в жалобі за Сином. Ця іконографія має варіант «Сім скорбот», затверджений догматом «Семи скорбот Диви Марії» Кельнським собором у 1423 р., де вона постає з сімома мечами на грудях і зі скрещеними руками.



Іл. 4. Ікона «Св. Миколай і Богородиця». Полотно, олія. 55,7 x 66,5. Черкащина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Кінець XIX ст.

Наближеним до означених нами ікон є образ Мадонни на повен зріст зі складеними на грудях руками – Матір Співчуття (Madre Pia – італ.), або Мадонна Страсна (Madonna della Passione – італ.) з характерним жестом – долоня до долоні [2, с. 386–387]. Означені іконографічні типи дають нам право співвідносити в окремих випадках подільську Богоматір Халкопратійську з католицькими скорботними Мадоннами, проте не дають підстав повністю відмежовувати від канонів східного обряду.

Головні висновки. Причини канонічних відхилень в іконопису Східного Поділля можна пояснити, в першу чергу, культурно-

мистецькими зв'язками цього краю з іншими народами, насамперед з поляками. Зрозуміло, що 140-річне перебування під уніатством, співіснування з католицизмом мали вагомий наслідок, і навіть ще довго впливали на традиції іконопису. [12, с. 140]. Західноєвропейський релігійний живопис відкривав можливості вільного трактування образів в іконопису.

Крім того, заборона на будівництво церков української архітектури, настійливе запровадження Синодом нових правил написання ікон викликало потребу створювати образи, близькі національній ментальності [1, с. 29]. Фольклор опоетизував іконописне мистецтво, відкрив широкі можливості для творчих мистецьких пошуків.

Викликає повагу сміливість, з якою народне сакральне мистецтво, консервативне за своєю природою, поринало у загально-мистецькі процеси, які відбувались в той час. Пильна увага до людини, до її індивідуальності, і внутрішнього світу стає однією з головних проблем, які вирішувались у творчості професійних художників-портретистів. Гуманістичними ідеями по-своєму були захоплені і сільські богомази, виписуючи святих як своїх рідних та близьких людей, одухотворяючи, підносячи їхні образи, наділяючи високими людськими і божественними чеснотами.

Перспективи використання результатів дослідження. Розглянуті аспекти іконографії Ісуса Христа і Богородиці на іконах зі Східного Поділля, дозволять певніше атрибутувати багатодільні ікони, сприятимуть точним встановленням особи святого, що є надзвичайно важливим у музейній та виставковій практиці. В подальшому детальний розгляд іконографії інших сюжетів і святих, що зустрічаються на іконах, дасть можливість поглибити уявлення та виділити зазначені твори в окрему стилістичну групу з прив'язкою до регіону поширення.

1. *Вечерський В.* Українські дерев'яні храми : наук.-поп. вид. / В. Вечерський. – К. : Інформаційно-аналітична агенція «Наш час», 2007. – 272 с. – (Невідома Україна).

2. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : [в 10 т.] Т. 5: Л – М. / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. – 768 с.

3. *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури : Словник-довідник. / В.В.Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

4. *Журунова Т. Г.* Канон і манера в художній системі народного сакрального малярства Поділля / Т. Г. Журунова // Родовід. – 1997. – № 2. – С. 48–56.

5. *Журунова Т. Г.* Народний Іконопис Східного Поділля / Т. Г. Журунова // Народне мистецтво. – 1998. – №1 – 2. – С. 48–53.

6. *Історія декоративного мистецтва України.* : наук. вид. – У 5 т. – Т. 3. / [ред. кол. : Г. Скрипник голова та ін., наук. ред. Т. Кара-Васильєва]; НАН України. ІМФУ ім. М.Т.Рильського. – К. : [б. в.], 2009. – 516 с.

7. *Розоткі* відомості про свята православної церкви / Укладачі: протоієрей Олександр Кислашко, ієрей Ярослав Кислашко. Українська православна церква – Київський патріархат. З благосл. високопреосвещ. митроп. Переяславського і Січеславського Антонія – К., [б. в.], 1992. – 112 с.

8. *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький; Катехитичний ін-тут львівської богословської академії. – 2-ге доп. вид. – Львів: Вид. Монастиря Свято-Іванівська Лавра. ВВ «Свічадо», 2002. – 183 с.

9. *Откович В. П.* Народний живопис / В. П. Откович // Поділля: Історико-етнографічне дослідження : [зб. ст.] – К. : в-во НКЦ «Доля», 1994. – С. 461–465.

10. *Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа. / И. А. Припачкин. – М. : Паломник, 2001. – 151 с.

11. *Приходы и церкви Подольской епархии.* Под редакцией священника Евфимия Сецинского. 1901 : краєзнав. вид. / [ред. рада: О. В. Пшонківський, В. С. Перерва, Є. А. Чернецький, авт. вст. ст. А. М. Трембіцький]. – перевидання. – Біла Церква: Видавець О. Пшонківський, 2008. – XII + 996 с. – (Бібліотека української краєзнавчої класики).

12. *Хіхляч Б. М.* ЧСВВ та УГКЦ на Поділлі (XVIII – I третина XIX ст.): загальний огляд / Б. М. Хіхляч // Подільська старовина: наук. зб. Вип. IV, Вінницький обласний краєзнавчий музей. – Вінниця: ДП «Державна картографічна фабрика», 2008. – С. 139–159.

13. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. / Т. Г. Шевченко. [вст. ст. О. Гончара, прим. Л. Ф. Кодацької]. – К. : Дніпро, 1983. – 648 с.

14. *Яцковський А., Яруншкевич Я.* Искусство польского народа. / А. Яцковський, Я. Яруншкевич. – Варшава: Аркада, б/г. – 478 с.

15. *Grabowski J.* Sztuka ludowa formy i regiony w Polsce. / J. Grabowski. – Warszawa: Arkady, 1966. – 524 s.

16. *Interepido pastori.* Наук. зб. на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на галицький престіл 1.11.1944. Українського католицького університету Св. Климента Папи. Том LXII – Vol. – Рим, 1984. – С. 153–188.

Список скорочень:

ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей.

ВОХМ – Вінницький обласний художній музей.

ІКК «ЗМР» – Історико-культурний комплекс «Замок-музей Радомисль».

НМАПУ – Національний музей архітектури та побуту України.

НЦНК «МІГ» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

ПКВК – приватна колекція Володимира Козюка.

Иконография Иисуса Христа и Богородицы в народной иконописи Восточного Подолья XIX – начала XX века

Наталья Тимошенко

Аннотация. Рассмотрены особенности иконографии Иисуса Христа и Богородицы на иконах с Восточного Подолья, проанализированы процессы адаптации официальных канонов и указов церкви в народном религиозном мировоззрении, а также влияние западноевропейской религиозной живописи на развитие народного иконописного искусства.

Ключевые слова: народная иконопись, иконография, религия, фольклор, канон, традиция.

The Iconography of Jesus Christ and the Virgin in the Folk Icon Painting of Eastern Podillia in the 19th and the early 20th Centuries

Natalya Tymoshenko

Summary. Folk icon-painting of Eastern Podillia in the late 19th and early 20th centuries has some peculiarities of iconography. Long canvas icons have been taken for analysis, usually with some figures and stories, once widely spread during the period, in village churches and everyday life of Podillia people, and now kept in public and private collections. Among many saints the focus has been made on the images of Jesus Christ and Holy Mother, most important in icons, both from religious and hierarchical points. The following deviations from the icon painting canon have been traced: lack of halos and outlines; violations in colouring symbolic of clothes, gestures etc.

The author points at the connection of icon-painting and traditions of West European religious painting through complex historical circumstances of long-lasting subordination to the Uniate Church and years of coexistence with the Catholic Church. The following stories depicted in the icons are the evidences: Jesus Christ's Sepulture, Holy Mother's Sepulture, connected in iconography with the ceremonies of the Greek Catholic Church. Traditions of Western ceremonies are felt in Agiosoritissa Mother of God, where Virgin Mary is without a child, hands together in a prayer, palm to palm.

The icon The Protection of Holy Mother is represented in two variants. The first story is classical: the event of the epiphany of Holy Mother in clouds in the Church of Blachernae holding an omophorion. The other, which is not ordinary, Holy Mother is depicted among other saints with hands raised in prayer, as in the icon Orant, with an omophorion, not lying on the palms but placed between the thumb and the palm. Changes in the composition of the icon gave wider theosophical meaning to the icon.

The folk worldview is expressed in flower decorations of saints' robes and background, a bright colouring, naïve depiction of attributes and images of saints. One can also feel the influence of photographs of families and everyday life.

Key words: folk icon-painting, iconography, religion, folklore, canon, tradition.

УДК 76.046 : 598.115(477)»19/20»

Софія Рунова

*асистент-стажист при кафедрі графіки НАОМА
наук. керівник: доцент, зав. кафедри
графічних мистецтв НАОМА В. Є. Перевальський*

Фольклорно-міфологічний образ змія в українській книжковій графіці другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Анотація. Мета статті – дослідження візуальних ознак, що характерні для образу змія як розповсюдженого персонажа українського фольклору на прикладах книжкових ілюстрацій та екслібрисів українських художників другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.

Ключові слова: змій, образ, ілюстрація, екслібрис, книжкова графіка.

Постановка проблеми. Змій – один з найпоширеніших і найдавніших персонажів в українській міфології. Відомо чимало загальної інформації про цей персонаж. Проте його прояви в образотворчому мистецтві, зокрема в книжковій графіці – малодосліджені і потребують окремої ґрунтовної розвідки. Дана стаття є лише спробою початкового осмислення візуального образу цього складного персонажу в мистецтві книги.

Актуальність дослідження. Образ змія, здебільшого як сили, що протиставляється добру, з плином років не втрачає своєї популярності, продовжуючи з'являтися у книжкових ілюстраціях.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Стаття може бути корисною для художників, перед якими постає творче завдання – зобразити змія, а отже не зайвим буде у процесі роботи ознайомитися з історією та розвитком цього персонажа.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Деякі відомості про зовнішні ознаки змія можна знайти в наукових дослідженнях з інших, дотичних до образотворчого мистецтва, галузей (археологія, народознавство, фольклористика та ін.). Поглибити знання суттєво допомагає вивчення джерел українського фольклору та етнографії. Зразки відтворення цього персонажа в образотворчому мистецтві та їхнє вивчення іноді зустрічаються в дослідженнях з живопису, графіки та інших пластичних мистецтв.

Образ змія є надзвичайно поширеним у різних народів: у греків – це афисбена та дев'ятиголова Гідра, Аспід у єгиптян – Апон, італійці мають Боа,

індійці – Васукі, а в китайців – Вейвей, Гарафена – у росіян, Йормунгард у скандинавів тощо [1]. Дракони, вважається, перейшли до Європи з китайської та японської міфологій. В. Пропп називає змія як одну з найтаємничіших фігур світових фольклору та релігії [3]. У світовій символіці він має чимало різних значень: мудрості, зла, смерті чи відродження, захисту, є символом землі чи води, плідності, жіночності тощо [2]. Символом безкінечності є змії Уроборос, що згорнувшись кільцем кусає себе за хвіст, утворюючи замкнуте коло.

Не останнє місце він посідає і в українській культурі. Тоді як в зображальних джерелах існувала певна сталість цього образу, його більша різноманітність зустрічається у фольклорі та авторських творах. Отже, цілісне розуміння образу цього персонажа неможливе без дослідження його проявів у фольклорі та етнографії. Деякі відомості можна знайти в працях В. Войтовича, В. Жайворонка, митрополита Іларіона, М. Костомарова, С. Плачинди, О. Таланчук, Х. Ящуржинського та ін. Досліджуючи матеріали, можемо підсумувати, що в основному, змії міг набувати як зооморфних, так і антропоморфних ознак, або ж поєднувати їх. Так, за народним уявленням він міг мати багато голів, або ж виступати в ролі звичайного вужа чи гадюки. Змії, що мали більше трьох голів називалися драконами й Гориничами, та вважалися найпідступнішими, лютими і часто сторожували на вході до потойбіччя [4, 5]. Часто змія зображують з крилами, а коли він летить, то може залишати за собою вогненний слід [6]. Також, змії здатні дихати вогнем. У народній уяві їхній образ міг асоціюватися з чортом, водяником, або уособлювати вогню чи водянну стихію, блискавку, метеорит (падаючу зірку) [7, 8]. Як і більшість персонажів української демонології, змії мають здатність перекидатись у різні предмети – дерево з отруйними плодами, голку, палицю, стрічку, чи пояс на дорозі тощо. Поширеним також є образ змія-перелесника, в якому він спокушає жінок, перекинувшись молодим, вродливим парубком, чи набувши подоби їх законного чоловіка. Вважають, що оселяються змії найчастіше біля озер [9], під каменем чи на горі, в печерах, у норах [7], а також у пишних палацах (мідних, срібних, золотих). Іноді в казках йдеться про те, як вони (змії) стережуть скарби, а також викрадають царівен, пожирають людей, псують майно тощо.

Дуже давнім та розповсюдженим сюжетом є мотив змієборства. Змії зустрічається в релігійних уявленнях про створення світу у багатьох народів, а його знищення – це символ перемоги сил порядку над хаотичним началом, світовим злом [7]. До протиборства з ним стають відважні лицарі – Котигорошко, Кирило Кожум'яка, Тур, Добриня, Іван-Побиван; а також святі – Юрій, Дмитрій, Федір [9, 8]. У цих сюжетах широко застосовується поєднання гіперболи та літоти – коли святий возвеличується, а змії – принижується [10]. Образові змія близьке також і поняття синекдохи, коли він виступає уособленням первозданного людського гріха, світового зла, язичництва [11, 12].

Прадавні зображення змія можна побачити на археологічних пам'ятках трипільської культури (де він зображений суто схематично у вигляді спіралей та хвилястих ліній). Також його зображення відтворено на фібулах VI–VII ст.,



Іл. 1. Зміювик. Галич. XI ст.

знайдених археологами на Подніпров'ї, та на інших предметах побуту [13]. Зображення дракона можна побачити на слов'янських металевих бляшках кін. I-го тис. [14]. Його образ зустрічається на численних амулетах-зміювиках (іл. 1), у вигляді медальйонів, які поєднували в собі християнську та язичницьку символіку [13]. В часи язичництва змії був пов'язаний з кульгом предків та виконував роль охоронця [5]. З приходом християнства він набув значення злої, демонічної сили, а його зображення як одного з героїв біблійних сюжетів набуло певного сталого вигляду – він уподібнювався до крилатого ящера. Іноді його тіло зображували більше схожим на зміїне, але з передніми кінцівками, а довгий хвіст часто скручувався в декілька кілець. Різноманітність подоби образів зміїв полягала в основному у декоративному оздобленні крил та луски. Також на його образ впливали і мистецькі тенденції, що змінювались упродовж віків. Найчастіше змія можна було побачити на іконах з мотивами подолання змія Св. Георгієм (Св. Юрієм) та ін. Як приклад можна навести сюжети про змієборців Георгія Каппадокійського та Федора Стратилата в Михайлівському Золотоверхому соборі у Києві [15]. Іноді його страхотливе зображення з'являється в страшносудних іконах, уособлюючи дорогу митарств – 20 символічних кілець, нанизаних на зміїне тіло. Цього персонажа можна також побачити і в скульптурі. Так, у рельєфі із зображенням дракона з Галича, датованого XII ст., та на мідному рельєфі з Архангелом Михаїлом з київської ратуші (1697). В рукописній книзі його (змія) можна зустріти в ініціалах «Остромирового Євангелія» (XI ст.). В «Ізборнику Святослава» (1073)



Іл. 2. Прокопій.
Фрагмент ілюстрації до
«Апокаліпсису». Дереворіз. Київ.
1664

на мініятурі із зображенням його сім'ї, є образ дволапого крилатого дракона з собачою головою, що може бути гербом цього роду та уособлювати язичницького бога Смарггла – охоронця дерева життя [16]. З розвитком гравюри на дереві, металі, появою друкарського верстата цей персонаж все частіше починає з'являтися на сторінках церковних книг та в графічних аркушах, які розповсюджувались серед прихожан. Прикладами можуть слугувати ілюстрації з «Киево-Печерського патерика» (1702), «Київського Трефологіону» (1714), аркуш «Чистота, яко дівця прикрашена...» (1626), авторства «Л. М.» та «П. Б.», чи дереворізи до «Апокаліпсиса» (1664) художника і гравера Прокопія (іл. 2). Змії як уособлення ворога у великій кілько-

сті постають в алегоричній гравюрі, присвяченій боротьбі з татарами (1680), виконаній І. Щирським. Також образ змія зустрічається і в народній гравюрі. Одна з найдавніших датована кінцем XVI ст. і зображує Св. Юрія-Змієборця [17].

Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Якщо в працях, присвячених вивченню образотворчого мистецтва в цілому, іноді зустрічається аналіз цього персонажа, то його прояви в мистецтві книги майже недосліджені.

Наукова новизна. В статті зроблена спроба аналізу образів цього персонажа в книжковій графіці України у II пол. XX – поч. XXI ст. Увагу зосереджено на його зовнішніх ознаках, їхніх варіаціях та особливостях, композиційних та пластичних засобах виразності, стилістиці та ролі колориту.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Результати дослідження можна використовувати як підготовчий матеріал у процесі ілюстрування творів на фольклорно-міфологічну тематику, в яких зустрічається даний персонаж. Автор дослідження також ставить за мету, в міру можливості, висвітлити цю малодосліджену тему в рамках завдань мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. Після прийняття християнства в образотворчому мистецтві фольклорно-міфологічні образи поза межами біблійних мотивів поступово почали з'являтися з кінця XVII ст., а вже активніше у XIX ст. Образ змія, зокрема в книжковій графіці, активно починає використовуватися у XX ст. Найчастіше його можна побачити в ілюстраціях до дитячих казкових видань («Котигорошко», «Кирило Кожум'яка», «Яйце-Райце», «Іван-Побиван», «Івасик-Телесик» та ін.).

Наприкінці 50-х – початку 70-х років настає період розквіту книжкової графіки і художники працюють над формуванням нової художньої мови: прагнуть до виразних декоративних вирішень, цікавляться українською історією, народною творчістю, побутом, а книгу починають розглядати як цілісний об'єкт [18]. Вони почасті відмовляються від «живописних» технік туші, олівця, літографії, сепії, а натомість намагаються посилити графічність лінії, контрастність, декоративізм, лаконічність та умовність засобами гравюри [19]. 60-ті роки – це часи злету книги, що сприймалася та оформлювалася як цільний ансамбль, ставала твором мистецтва.

У 1965 р. Б. Іщук проілюстрував казку «Іван-Побиван». Грайливий, легкий малюнок ілюстрацій у поєднанні з яскравими, контрастними кольорами досить точно передає настрій та атмосферу цього гумористичного твору. За



Іл. З. М. Малишко.
Екслібрис для Н.Денисової



Іл. 4. В.-І. Задорожній.
Ілюстрація до книги «Кирило
Кожум'яка». 1991

зовнішніми ознаками змії тут схожий на того, яким постає в іконописі – ящуром з крилами. Однак тут він є не уособленням світового зла, а справляє враження скоріше милого та недолугого створіння. Ілюстрації вирішені декоративно та площинно. До книжкової графіки певною мірою належить і мистецтво книжкового знака – екслібриса. Серед сюжетного розмаїття екслібрисів знаходимо композиції з використанням образу змія, де він постає ще більш багатозначним, ніж у книжковій ілюстрації – це і зловорожа сила, і мудрість, і вічність, і медицина, і таємничість, і підступність... Іноді екслібрис може бути способом передачі своєрідних рис характеру власника бібліотеки. Так, в екслібрисі М. Малишка, виконаному для дружини (Ніни Денисової) (іл. 3), постає декоративно стилізована зміючка: в хустині та сорочці, що тримає

міні-книжку на висолопленому язичі. Автором використана спіралеподібна орнаментика та солярна символіка, з якою часто пов'язує цей персонаж.

Також М. Малишко використовує образ змія для створення екслібрису родини Кожекових. У звучанні їхнього прізвища художник відчув зв'язок з богатирем Кирилом Кожум'якою, що й відобразив у композиції, де на тлі велетенського змія, що хвилястою лінією розтягнувся по всій довжині книжкового знака, постають фігурки лицаря із занесеною над головою змія булавою, та царівни, що стоїть з протилежного боку.

Художник-графік М. Шекера (в екслібрисі, зробленому для себе) вигравіював спіраль-змія та меч, що зображені на тлі контуру забороненого на той час тризуба. Подібна езопова мова – характерна риса для книжкових знаків 60-х рр. Для мистецтвознавця Ю. Смирного художник вигравіював традиційний іконописний образ Св. Юрія Змієборця на коні, що списом простромлює змія. Прообразом зображення був барельєф з собору Софії Київської. Плащ святого, що переможно майорить як прапор, гармонійно підфарбовано червоною аквареллю.

Кінець 60-х – середина 80-х рр. ХХ ст., так звана епоха «застою», позначилася й на мистецтві, котре перебувало під посиленним контролем [18]. У цей період художник І. Белій ілюструє закарпатську народну казку «Бідний чоловік та його сини» (1970). Класичну композицію з мотивом поборення змія він вирішує по-своєму. Якщо зазвичай постать героя навісає над змієм, і таким чином фактично домінує, посилюючи враження перемоги одного та приниження іншого, то тут автор ставить їх майже нарівні, лише розміщуючи з різних боків. Чотирьохголовий змії, з кігтистими лапами, крилами та довгим хвостом дихає вогнем на героя, руки якого занесли меч над чудовиськом. У даному випадку

відчуття незламності та перемоги дає сама поза та пластика героя – він твердо стоїть на ногах, тоді як змії композиційно притиснутий до самого краю аркуша і перебуває у безвиході. З чотирьох зміїних голів, досить рівномірно розташованих на площині, більшу увагу привертає та, що знаходиться на передньому плані в самому центрі композиції. Її шия знесилоно звисає донизу. Ілюстрації вражають своєю монументальністю та рівнем декоративного трактування.

У 80-х рр. ХХ ст. в образотворчому мистецтві домінує «вивірена образна структурність, тонке духовно-психологічне начало» [18, ст. 544]. До цього періоду належать ілюстрації М. Стороженка до «Українських народних казок» (1987), де ми знаходимо чимало образів досліджуваного персонажа. Тут він набирає подоби крилатого дракона з однією, чи трьома головами.

У 1984 р. виходить книга «Героїко-фантастичні казки» з гравюрами В. Лопати, стилістика виконання яких засвідчує тісний зв'язок з традиціями українського мистецтва. Тут змії також постає в іпостасі дракона. Образ перелесника знаходимо в ліногравюрах В. Перевальського до «Лісової пісні» Лесі Українки (1984).

У 1989 р. В. Баріба створює ілюстрації до «Українських народних казок, легенд та анекдотів», де є кілька образів дракона. Негативного забарвлення в одному з них він досягає за рахунок довгих, колючих шипів уздовж ший, що клубляться, ніби черви, а також гострих ліній крил та відрубаних голів.

У 1990 р. виходить книга українських народних казок «З живого джерела». Вона щедро оздоблена різноманітними буквицями та ілюстраціями авторства О. Міхнушова. Тут знаходимо й моторошний образ змія, що жадібно п'є воду з криниці тоді, як над ним козак замахається шаблею. Персонаж виглядає як темношкірий чоловік, з довгим волоссям та загостреними вухами. На ньому шаровари з елементами лицарського обладунку. На спині – дві пари маленьких, та пара великих крил, подібних до таких, як в кажана. За ними кільцями звивається довгий хвіст. В ілюстрації відчуваються віяння стилів європейської готики, з її химерними горгуліями, та романтизму.

В останнє десятиліття ХХ ст. художники стали вільними у своїх вподобаннях, проте економічна криза та



Іл. 5. П. Дорошенко.
Фрагмент ілюстрації
до книги «Лісова пісня». 2014

комерціалізація книжкової графіки фактично залишила ілюстраторів без замовлень [19]. Незважаючи на це було створено цікаві ілюстрації О. Середенка до 9-го тому серії книг «Казки з-за ґрат», зокрема до казки «Два царевичі». На зображенні змії-перелесник вилітає ніби дим через комин будинку. В нього тіло ящера, що вкрите великою, грубою лускою, та дві лапи і два крила. У стилістиці відчувається тяжіння до народного мистецтва, його наївності, графічної виразності образів. Практично у центрі ілюстрації є умовне зображення небесного світила у вигляді спіралі, котре з давніх часів символізувала змія.

Продумуючи стиль своїх ілюстрацій до «Кирила Кожум'яки» (іл. 4), В.-І. Задорожній також, як і О. Середенко, звертається до творів українського мистецтва. Вони (ілюстрації) апелюють до традицій давньоруського мистецтва, органічно відповідаючи історичному проміжкові, в межах якого відбуваються події казки, таким чином допомагаючи читачеві глибше відчути епоху. Свідомо обраний стиль наїву, виразний декоративізм, кольорова гама, чітко окреслені контури, жести та пози фігур, монументальність характерні для цих ілюстрацій. Персонаж тут набуває подоби змії із зубатою пащекою.

Також у вигляді змії він зображений в чорно-білій ілюстрації О. Петренка-Заневського до книги «Українські народні казки» (1991).

У 2005 р. у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» з'являється перша книга тритомника «100 казок». Образ змія тут можна зустріти в ілюстраціях В. Єрка, К. Штанко, К. Лавра. Як приклад можна навести ілюстрацію до казки «Бух Копитович» у виконанні К. Лавра, де змії постає у вигляді дракона. Для поживлення образу художник вклав йому в лапи меч та щит. Композиційно персонаж повернутий від центру та втиснутий в лівий край, а постать Буха Копитовича з кількома лицарями поза його спиною підтискають його до краю, ще сильніше підкреслюючи відчуття поразки та вигнання.

В ілюстраціях до казки «Змій», виконаних К. Штанко, перелесник сидить поруч із вродливою дівчиною. Він виглядає як витончена людина шляхетного походження з довгим зміїним хвостом, загостреними вухами, в суцільному обладунку з темного металу, без шолома та з пишним коміром. Незвичним є вирішення його вогнених крил за спиною, що за формою нагадують крила метелика, з овалами жіночих облич як елементів візерунка. Не останнє місце тут належить кольорові – чорний панцир, червоногарячі крила, зелена шкіра. Група змії є також в ілюстраціях художниці до казки «Івасик-Телесик».

Також варто згадати роботу В. Єрка до казки «Кирило Кожум'яка». Для ілюстрування цієї казки митець вирішив взяти одну з найяскравіших ситуацій – безпосередньо момент боротьби. Як завжди, його ілюстрація вражає витонченою деталізацією. Золотистий дракон з кігтистими лапами тісно обпліває героя. Наближеність кольорів домінує майже на всьому зображенні, за винятком блакитної смуги неба у верхній частині. Складається враження, ніби змії повністю своїм тілом заповнили всю площину ілюстрації.

У XXI ст. на мистецтво книжкової графіки все сильніше впливають технологічні розробки. Художники-ілюстратори, користуючись досягненнями

сучасної техніки, не забувають також і про цінність роботи, виконаної в матеріалі. Так, П. Дорошенко створює свої ілюстрації до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (2014) (іл. 5), поєднуючи сучасні технології та традиційне малювання. Класичний твір, вже проілюстрований чимало разів іншими, художниця подала по-новому, оригінально. А на одній з ілюстрацій образ змія-перелесника, виглядає як молодий чоловік з довгим волоссям, вусами та бородою. Червоний контур його тіла вписаний у силует високого пенька, що своїм силуетом утворює ніби його вбрання. Гілки, у поєднанні з яскравим помаранчевим кольором, викликають враження, ніби одяг горить, і це цілком відповідає образіві перелесника, що, за народним уявленням, міг набувати вигляду вогненного змія.

Головні висновки. Поза сумнівом, цей символічний та багатогранний персонаж, що вже пройшов досить тривалий історичний відтинок свого розвитку, ще не раз з'являтиметься в ілюстраціях як до класичних, так і до новостворених художніх творів.

Перспективи використання результатів дослідження. Матеріали дослідження можна в подальшому використовувати як відправну точку в процесі ознайомлення з фольклорно-міфологічним образом змія в українській книжковій графіці II половини ХХ – початку ХХІ ст., а також історією його розвитку.

1. *Королев К.* Энциклопедия сверхъестественных существ / авт.-сост. К. Королев. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 448 с.: ил.
2. *Баешко Л. С.* Энциклопедия символов / Баешко Л. С., Гордиенко А. Н.; под ред. О.В. Перзашкевича. – М.: Эксмо, 2007. – 304 с.: ил.
3. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
4. *Українська міфологія та культурна спадщина*: ілюстр. слов.-довід. міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їхніх відлунь у фольклорі та пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / авт.-упоряд. О. А. Кононенко; худож.-оформлювач Л. П. Вировець. – Харків: Фоліо, 2011. – 713 с.
5. *Войтович В. М.* Міфи та легенди давньої України / В. М. Войтович. – Тернопіль: Навч. книга–Богдан, 2009. – 392 с.: ил.
6. *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
7. *Таланчук О.* 100 найвідоміших образів української міфології / О. Таланчук [та ін.]. – К.: Орфей, 2002. – 448 с.
8. *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології / С. Плачинда. – К.: Велес, 2007. – 242 с.
9. *Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу: іст.-реліг. монограф. / митрополит Іларіон. – 2-ге вид. – К.: Обереги, 1994. – 424 с.
10. *Степовик Д. В.* Українська гравюра бароко / Степовик Д. В. – К.: Клію, 2012. – 495 с.: ил.
11. *Свенціцька В. І.* Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.; худож. Б. Р. Пікулицький. – Львів: Каменяр, 1990. – 72 с.: ил., 64 арк. ил. – Рез. рос. і англ. мовами.
12. *Українська ікона XI–XVIII століть*: альбом / уклад.: Л. Міляєва, М. Гелитович. –

- К. : Духовна спадщина України, 2007. – 527 с. : іл. – (Держ. зібрання України).
13. *Войтович В. М.* Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. : іл.
14. *Нариси з історії українського мистецтва* / заг. ред. В. Г. Заболотного. – К. : Мистецтво, 1966. – 672 с. : іл.
15. *Нельговський Ю. П.* Українське мистецтво (Від найдавніших часів до початку ХХ ст.) / Ю. П. Нельговський, Д. В. Степовик, Л. Г. Членова. – К. : Радянська школа, 1976. – 48 с. : іл.
16. *Запаско Я. П.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. – Львів : Світ, 1995. – 480 с. : іл.
17. *Шпак О. Д.* Українська народна гравюра ХІІ–ХІХ століть / О. Д. Шпак. – Львів : 2006. – 224 с. : кол. іл.
18. *Історія українського мистецтва. У 5 т. Т. 5. Мистецтво ХХ століття* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К. : [б. в.], 2007. – 1048 с. : іл.
19. *Лагутенко О.* Українська графіка ХХ століття : навч. посіб. / Ольга Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2011. – 184 с. : іл.

Фольклорно-міфологічний образ змея в українській книжній графіці другої половини ХХ – початку ХХІ вв.

Софія Рунова

Анотація. Цель статті – дослідження візуальних черт, характерних для образу змея як популярного персонажа українського фольклору, на прикладах книжних ілюстрацій і екслібрисів українських художників другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Ключові слова: змей, образ, ілюстрація, екслібрис, книжний графіка.

Folklore-mythological image of a snake in the Ukrainian book graphics II floor. XXth – early XXI centuries

Sophia Runova

Annotation. The aim of the article is to study the visual features that accompany the image of the serpent as the popular character of Ukrainian folklore using late XXth – early XXI centuries Ukrainian artist's books illustrations and bookplates as examples.

However, its manifestations in fine arts, especially in book illustration are unexplored and require a thorough research. This article is no more than an attempt of initial visual perception of this complex character in the art of books. Snake symbolic meaning, principally as a force that is opposed to good, over the years has not lost its popularity continuing to appear in book art prints. The article can be useful for artists who face a creative challenge to depict the snake. Therefore, it is essential in the process of this work to look through the history and evolution of this symbol. A holistic understanding of snake image is impossible without the analysis

of its manifestations in folklore and ethnography. Some information can be found in the works of V. Voitovych, V. Zhaivoronok, Metropolitan Hilarion, M. Kostomarov, S. Plachynda, O. Talanchuk, Kh. Yaschurzhytskyi, etc. If the works entirely devoted to the study of fine arts, sometimes there can be the analysis of snake symbolic but its manifestations in the art of book are almost unexplored.

The article attempts to analyze images of the character in the Ukrainian book illustration of 2nd half of XX – early of XXI century. The focus of attention is upon the external characteristics, its variations and their features, composite and plastic means of expression, stylistics and role of color. The article contains the illustrations of the following artists: V. Baryba, P. Doroshenko, V. Yerko, V.-I. Zadorozhnyi, B. Ishchuk, K. Lavro, V. Lopata, M. Malishko, O. Mikhnushov, V. Perevalskyi, O. Petrenko-Zanevskyi, O.Seredenko, M. Storozhenko, M. Shekera, K. Shtanko.

Key words: snake, image, illustration, bookplates, book graphic. The snake is one of the oldest and most widespread character in Ukrainian mythology evidenced by the numerous information about it.

УДК 763(477-25)''197''

Катерина Попович

*здобувач кафедри теорії та історії мистецтв НАОМА
науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри рисунка НАОМА Ю. В. Майстренко-Вакуленко*

**Розвиток літографського мистецтва
київської школи графіки у 1970-ті роки**

Анотація. Стаття присвячена творчості київських художників-графіків 1970-х р., які працювали в літографській техніці. Розглянуто тематику естампів майстрів-літографів досліджуваного періоду. Автором частково охарактеризовані образно-стилістичні особливості графічних творів.

Ключові слова: графіка, літографія, асфальт, естамп, плоский друк.

Постановка проблеми. Автор вважає за необхідне зауважити, що в дослідженнях, присвячених творчості українських художників-графіків 70-х років ХХ ст. недостатньо уваги приділено літографіям, які є невід'ємною складовою графічного мистецтва, та вивченню їхніх особливостей в образно-художньому та мистецтвознавчому аспектах.

Також сьогодні проблемою є друк літографій, що потребують спеціальних умов та обладнання, необхідних для підготовки і друку естампів з літографської форми. У наш час літографські майстерні розташовані на базі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ». Варто зауважити помітне зниження інтересу до виконання літографій майстрами сучасності.

Актуальність дослідження діяльності київської школи літографії зумовлена тим, що в науковій літературі мало комплексних монографічних досліджень, які б вивчали саме цю тему в повному обсязі. На сьогодні літографії, які є частиною творчого доробку низки київських художників-графіків 1970-х років, потребують всебічного вивчення та ґрунтового аналізу.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Матеріали дослідження відповідають тематиці наукової роботи кафедри графічних мистецтв НАОМА та дисертаційного дослідження автора.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед останніх загальних праць найґрунтовніше українська графіка представлена у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» (2006) за редакцією Г. Скрипник [2]. Так, у главі «Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років» висвітлені основні етапи

розвитку та здобутки українського образотворчого мистецтва, зокрема у статті «Графіка» О. Авраменко окреслено загальний стан української графіки, що охоплює 1950–1980 роки; детальніше книжкова графіка II половини XX ст. досліджена в статті «Книжкова графіка» О. Ламонової.

Українському графічному мистецтву XX ст. присвячено кілька фундаментальних монографій О. Лагутенко, серед них: «GRAPHIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття» (2007) [3], «Українська графіка XX ст.» (2011) [4]. Творчий доробок та аналіз творчості київських художників представлений в альбомі «На межі II–III тисячоліть: Художники Києва. Із дерева життя українського образотворчого мистецтва» (2009) [5].

Новизна дослідження та зазначення нерозглянутих раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. У пропонованому дослідженні вперше розглянуто наявний матеріал про мистецтво літографії у творчості київських художників-графіків 70-х років XX ст.; відтворено цілісну картину розвитку техніки плоского друку в київському мистецькому середовищі та визначено коло митців-графіків Києва, які працювали в галузях станкової графіки та книжкової ілюстрації у літографській техніці; визначено тематику та жанровий діапазон графічних творів і розділи книжкової ілюстрації, які обрали київські літографи у досліджуваній часовій проміжок; виявлені художні ознаки, засоби виразності та технічні особливості літографій, створених київськими художниками-графіками 1970-х років. Літографське мистецтво розглянуто автором статті як окремий вид друкованої графіки, а також приділена увага його особливостям.

Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок. Практичне значення роботи полягає в можливості залучення її результатів в наступних дослідженнях образотворчого мистецтва України. Матеріали наукової розвідки можуть бути використані у навчальному процесі при підготовці художників-графіків та інших фахівців споріднених спеціальностей, а також для розробки методичних посібників з друкованої графіки, складанні каталогів, підвищення інтересу до літографського мистецтва та вивчення творчої спадщини українських графіків.

Мета статті – дослідження діяльності київської школи літографії у 1970-ті роки, визначення кола київських митців, які працювали в літографській техніці та аналіз їхнього творчого доробку на основі публікацій, архівних матеріалів, загальних праць про українське графічне мистецтво, каталогів художніх виставок й конкурсів книги, альбомів та монографій про окремих майстрів-літографів Києва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Київська графічна школа – один з потужних та визначних мистецьких осередків країни високого професійного рівня, що має глибокі традиції та великий творчий потенціал.

Художники-графіки досліджуваного періоду звертаються до техніки плоского друку для втілення своїх творчих задумів. Літографія має чимало

засобів виразності та художньо-пластичних прийомів залежно від обраної літографської манери. Роботи, виконані літографським олівцем, подібні до рисунка м'якими графічними матеріалами, коли сама поверхня каменю створює додаткову фактурність, зернистість на естампах, цим додаючи літографіям ошатності. Розмивання тушшю нагадує живописну техніку акварелі; гравюра на камені подібна до офортної техніки травлений штрих або манері туші, перо; а робота в техніці «асфальт» схожа на мецо-тинто [7]. Тому літографіям, залежно від обраних інструментів, технології, прийомів та манер, притаманні ознаки тонової, світлотіньової або лінійної графіки. Цей вид друкованої графіки був досить популярний як серед молодих митців, так і серед зрілих майстрів графіки.

Студенти Київського державного художнього інституту (сьогодні – НАОМА) мали і мають можливість опанувати літографську техніку, навчаючись у досвідчених фахівців. Тому для створення дипломної роботи, яка є підбиттям підсумків та результатом певного етапу становлення особистості молодих митців, частина випускників 1970-х р. обирала літографію. В майстерні книжкової графіки під керівництвом професора В. І. Касіяна та доцента В. Я. Чебанова, творча та викладацька діяльність яких сприяла піднесенню графічної культури на високий професійний рівень, для оформлення та ілюстрування книг студенти звертаються як до вітчизняної й російської літератури, так і до зарубіжної класики. Скажімо, над оформленням та ілюструванням творів українських авторів працювали Н. Болдирева (книга В. Стороженка «Марко проклятий», 1971), В. Турикіна (драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня», 1971), Н. Корнєєва (книга «Українські народні пісні», 1973), Ю. Скакандій (роман М. Томчания «Жменяки», 1974). Книги російських письменників ілюстрували Н. Толкачова (твір М. Достоевського «Записки з мертвого дому», 1971), Л. Загорна (книга М. Салтикова-Щедріна «Історія одного міста», (1974), М. Драга (роман М. Островського «Як гартувалася сталь», 1977), О. Тертична (твір М. Гоголя «Мертві душі», 1977).



Іл. 1. Г. Галінська. «На балу». Ілюстрація до трагедії В. Шекспіра «Ромео та Джульєта». Літографія. 1972

Над складовими книжкового оформлення працювали Г. Галінська (трагедія В. Шекспіра «Ромео та Джульєта», 1972) (іл. 1) та Л. Триммері (роман Шарля де Костера «Тіль Уленшпігель», 1973). Особливої уваги заслуговують ілюстрації Г. Галінської, які вирізняються своєю експресивною манерою, імпульсивністю, неперевершеною грою чорного та білого.

Для робіт студентів майстерні станкової графіки досліджуваного періоду характерні

теми соціалістичного будівництва й прославляння людини-трудівника в рамках методу «сопореалізму», показ сучасності, сторінок минулого та історії свого народу. Їхнє завдання полягало в реалістичному відтворенні навколишньої дійсності, тому широко використовувався метод оповідності, фіксації побаченого, розкадровки та лінійного розгортання сюжету в просторі. Керівник майстерні доцент І. М. Селіванов, згодом професор, вимагав від вихованців повного розкриття теми, достовірності, документальності та переконливості. Естампи, виконані літографськими інструментами та матеріалами, частіше базувались на засадах академічного натурного рисунка і найбільш відповідали критеріям реалістичного напрямку в радянському мистецтві.

Епізоди та герої революцій зображені в дипломних роботах студентів КДХІ: С. Рябцова («Даш Крим», 1970), О. Петренка («Лейтенант П. П. Шмідт», 1974), С. Ліфенка («Олександра Коллонтай», 1974), Є. Бобрика («Російський революціонер І. Ф. Смирнов-Ласточкін», 1975), О. Василенко («Софія Перовська», 1976), Ю. Ларіонова («Жінки революції», 1977). Історії Київської Русі присвячена серія літографій Ю. Рубашова «Ярослав Мудрий» (1971), зацікавлення долею й вчинками постатей минулого простежується в естампах Н. Дмитренко «Жінки України» (1970). Події Другої світової війни, очевидцем чи учасником якої був майже кожен мешканець нашої країни, знайшли своє відображення в графічних серіях художників С. Кочергана («Від Путивля до Карпат», 1972), В. Нікітіна («Жінки у Великій Вітчизняній війні», 1973), В. Мовчана («Велика Вітчизняна війна», 1976).

У побутовому жанрі виконані літографії Г. Казакова («Свята земля», 1971), О. Сизикової («Крим соціалістичний», 1972), О. Янголя («Весілля», 1972), В. Міщенко («Наші діти», 1974). Трудові будні громадян країни відображені в творах Ю. Кутілова («Метробудівці», 1976), (іл. 2) Н. Іванової («Трудові дні», 1977), О. Папірного («Підземні горизонти», 1977), Л. Небеленчука («Адмірал Всесвіту», 1976), А. Завгороднього («Герої соціалістичної праці – мої земляки», 1979). П. Кліваденко в своїй дипломній роботі «Моє місто» (1978) зобразив краєвиди Києва, його визначні споруди – центральний стадіон, Видубицький монастир, Московський міст.

Низку літографських серій створено за мотивами поезій та музичних творів. Зокрема йдеться про роботи О. Бабака («Пісні революції та громадянської війни», 1970), В. Ходзинського («Час і музика», 1974), а також



Іл. 3. Ю. К у т і л о в. «Взабої». Із серії «Метробудівці». Літографія. 1976

В. Шляпіна, який в дипломній роботі «Сергій Єсенін» (1972) звертається до поезій російського поета; в аркушах О. Агафонов («Класична музика», 1971) зображені виконавці старовинної та камерної музики, музиканти, що грають на мадригалі й органі.

Чимало випускників вже в стінах інституту продемонстрували свою творчу зрілість, досконале володіння графічною технікою, достатньо розвинене композиційне мислення. Зокрема, літографії Ю. Кутілова про метробудівців з індустріальними мотивами вирізняються динамічністю, структурованістю, ритмізацією простору, щільною побудовою композицій та насиченістю багатоплігурними сценами. В серії графічних аркушів Л. Небеленчука, які вписані в арочні форми, суміщені портрети інженера-винахідника С.Корольова з тлом, що умовно символізує його професійну діяльність та розкриває отримані ним досягнення в галузі науки й техніки.

Художниця О. Василенко для висвітлення життєвого шляху Софії Перовської використовує фризиви й площинні композиції, які нагадують театральні підмостки, акцентуючи увагу на героях революційних подій та визвольних рухів.

Кращі дипломні роботи експонувались на Республіканській виставці творів молодих художників «Молодість країни» (1976). Серед них: естампи Є. Бобрика, О. Василенко, Ю. Кутілова, В. Мовчана та Л. Триммері. Також були представлені літографії, створені випускниками КДХІ після завершення навчання, серед яких: жанрові твори Г. Галинської, Л. Загорної, Н. Каверзневої, В. Куцевич-Бистрової, Г. Казакова, О. Папірного, Ю. Рубашова, В. Морозової, пейзажі А. Свірського, А. Толкачової та автопортрет Н. Селіванової.

Необхідно також відзначити, що дипломні роботи В. Нікітіна, Ю. Рубашова, Г. Казакова, О. Папірного, Ю. Ларіонова, Г. Галинської та В. Ходзинського увійшли до експозицій різних республіканських виставок.

Молоді художники виходять на мистецьку арену як самодостатні мистці та заявляють про себе на весь голос, відпрацьовуючи авторський стиль і манеру. Мистці різних поколінь мали можливість створювати літографії в експериментальній естампній майстерні Спільки художників України в Києві та демонструвати їх на різноманітних тематичних художніх виставках й конкурсах книги. Традиційні ювілейні виставки, присвячені річницям жовтневої революції, з'їздам КПРС, Компартії України та ВЛКСМ, радянської армії і військово-морського флоту, створенню СРСР та визволенню України від німецько-фашистських загарбників, – все рясніло розмаїттям творів образотворчого мистецтва, серед яких естампи київських художників-графіків виглядали невимушено, свіжо та цікаво [1].

Жанровий діапазон графічних творів цього періоду широкий: портрети сучасників та історичних постатей, природні та урбаністичні пейзажі різного характеру, побутові й батальні сцени, історичні реконструкції. Теми виставок здебільшого були продиктовані владою держави; перед художниками (вміщеними до прокрустового ложа методу соцреалізму) ставились певні

завдання, які вони мали вирішувати. Проте багато мистців, навіть будучи затиснутими в лещатах радянської ідеології, створили справді вартісні мистецькі твори. Маючи можливість подорожувати країною завдяки творчим відрядженням, художники спостерігали, збирали матеріал і відтворювали побачене в графічних аркушах, знаходили різноманітні композиційно-стильові та образно-пластичні вирішення, нові прийоми і шляхи втілення задуму. Не зважаючи на те, що вони були ізольовані державою від здобутків тогочасного світового мистецтва, знаходили можливість ознайомитись з творчістю окремих авторів американської, іспанської, німецької та французької графіки, дізнатись про різні напрямки та тенденції в графічній мові.

У 1970-х роках серед учасників виставок були Ю. Рубашов («Синя хустинка», 1970; серія «Князі кийвські», 1975) (іл. 3), Ю. Ларіонов (композиція до твору О. Довженка «Відступник», 1973), Г. Казаков («Карусель», 1970; «Країна будується», 1977), А. Навроцький (кольорові літографії «Кийвський пляж», «На Говерлу», «Після тренування», 1971), Ю. Северин (кольорові літографії «Час пік», «По берлінському бруку», 1971; серія «Розгром отаманів», 1977), В. Новиковський (серії «Металурги Петрівки», 1971, та «Ранок КАМАЗу», 1975), Ю. Шейніс (серія «Північні береги», 1970; кольорові літографії «Плавка чавуну», «Завод», «Проба сталі», 1971), О. Овчинникова (серія «Свято завжди з тобою», 1971), Н. Божко (серія «Комсомол України», 1970–1972), В. Шляпін («В. Ярошенко», 1970; «Ю. Кондратюк», 1971), Г. Гаркуша («За Дніпро, за Київ», 1978), Г. Варкач (триптих «Вогняні роки», 1977–1978), О. Мікора (серія «Шляхи Перемоги», 1978), А. Чебикін («Штурм перекопу», 1978), В. Нікітін (серія «Медсестрам Великої Вітчизняної війни присвячується», 1975) (іл. 4) – лауреат Республіканського конкурсу «Молоді голоси». Літографії мистців віддзеркалювали різні соціальні процеси, відтворювали повсякденне життя пересічного громадянина нашої держави та його відданість своїй справі, зображували епізоди боротьби й підкреслювали героїзм захисників вітчизни в



Іл. 4. Ю. Рубашов. «Князь Володимир». Із серії «Князі кийвські». Літографія. 1975



Іл. 4. В. Нікітін. Дорогами війни. Із серії «Медсестрам Великої Вітчизняної війни присвячується». 1975

Другій світовій війні з певною мірою узагальнення та лаконічно. Так, серії В. Никітіна присвячені мужності жінок, які несли на своїх плечах тягар Другої світової війни, самовідданості та відвазі медсестер. Характерними рисами літографій-естампів мистця є їхня композиційна стрункість, виразність характерів та проникливість. Вартими уваги дослідників є й графічні твори Ю.Рубашова, який виявив зацікавленість історією Київської Русі та символічно й алегорично зобразив київських князів Володимира, Ярослава, Святослава й княгиню Ольгу.

У книжковій графіці працювали досвідчені майстри графіки Г.Зубковський (ілюстрації до повісті В. Василевської «Райдуга», 1979), Ю.Северин (ілюстрації до творів О. Вишні, 1971), М. Пшінка (оформлення та ілюстрації до твору М. Горького «Серце Данко», 1974), О. Петрова (ілюстрації до Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», 1970–1978) та інші. Їхні графічні твори відзначаються виразністю графічної мови, внутрішньою змістовністю та оригінальністю у трактуванні сюжетів [8]. Також цікавими для нас є сюрреалістичні, з філософським підтекстом, майстерно виконані та витончено промальовані літографії О. Петрової (випускниці факультету графіки Київського відділення Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова) до твору Данте.

Саме мистецтво книги давало більше можливостей реалізувати свій творчий потенціал та проявитись як мистець, розкривало ширші обрії для самовираження.

Плідно працював у техніці літографії М. Попов (викладач графічних технік КДХІ), який також активно займався виставковою діяльністю. Ним, як вправним майстром літографії, були створені серії: «Роки окупації» (1969–1970), «Партизанська сюїта» (1974–1975), «Боротьба та становлення» (літографія-асфальт, 1974–1982), в яких з суворим драматизмом та трагічністю розкрита тема війни, передано психологічний стан людини-борця. Мистецтвознавець В. Рубан зауважує, що: «Органічне чуття композиції, колірної плями та площинності аркуша спричинило високий професіоналізм його творів, тільки їм властиве мелодійне наповнення силуетних обрисів та виразних лінійних ритмів» [5, с. 474].

Чимало мистців працювали на замовлення на Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва та творчо-виробничому об'єднанні «Художник», які належали Спільці художників України. Зокрема, комбінат співпрацював з організацією «Укркнига поштою», що розповсюджувала тематичні альбоми художніх творів у навчально-виховних закладах, та отримував пропозиції, приурочені до різних подій, річниць тощо. Так, київські художники цеху графічного мистецтва виконали високохудожні естампи: М. Попов і О. Чернець – до альбому за творами Лесі Українки (1971); В.Кравченко, А. Базилевич, М. Маковський, Ю. Северин, О.Чернець, В.Губенко, М.Прокопенко – до ювілею Григорія Сковороди (1972); А.Бабкова, А. Базилевич, В. Морозова, В. Ульянова, Г. Варкач, О. Возіанов,

В. Мельниченко, С. Гришин – до 150-річчя повстання декабристів (1975); М. Прокопенко, М.Компанець, А. Базилевич – до альбому «Іван Нечуй-Левицький» (1978) та інші.

Висновки. Літографія кїївських художників-графїків 1970-х рокїв – це пласт високої графїчної культури в мистецтві, визначальними рисами якої були майстерність, художньо-технїчна досконалїсть, виразнїсть образотворчих форм та чїтка побудова композицїй.

Лїтографське мистецтво художників-графїків кїївської школи упродовж 1970-х рокїв розвивалося в реалїстичному напрямку, продовжуючи мистецькї тенденцїї 1960-х рокїв, проте були вїдчутнї рацїонально-конструктивнї та асоцїативно-метафоричнї тенденцїї. Творчїсть художникїв, якї потрапили у жорна історїї перїоду «застою», вїдзначалося аскетизмом композицїй, точним рисунком, вїдсутнїстю «лакування» дїйсностї та надмїрного пафосу.

У книжковїй графїцї спостерїгається полїстилизм, множиннїсть індивїдуальних пїдходїв до трактування лїтератури. Художники книги, якї, перетворюючи лїтературнїй образ в образотворчїй, прагнули розширити межї сприйняття твору читачем, поглиблюючи його змїст, і таким чином органїчно звучали в унїсон з авторами книг.

1. *Афанасьев В. А.* Українське радянське мистецтво 1960–1980-х рокїв. Нариси з історїї українського мистецтва / В. А. Афанасьев – К.: Мистецтво, 1984. – 224 с.: іл.

2. *Історія українського мистецтва*: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ ст. / пїд ред. Г. Скрипник. – К.: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – 1048 с.

3. *Лагутенко О. А.* ГРАФІЧЕН ГРАФІКІ. Нариси з історїї української графїки ХХ столїття / Ольга Лагутенко – К.: Гранї-Т, 2007. – 168 с.: іл.

4. *Лагутенко О. А.* Українська графїка ХХ столїття: навчальнїй посїбник / Ольга Лагутенко – К.: Гранї-Т, 2011. – 184 с.: іл.

5. *На межї II–III тисячолїть*: Художники Києва. Із дерева життя українського образотворчого мистецтва / Упоряд. В. Л. Андрїєвської; вступ. сл. В. Ю. Белїчка. – К.: Криниця, 2009. – 524 с.: іл.

6. *Народнїй художник України Микола Попов*: Альбом / авт. вступ. ст. В. Могилевський. – К.: ТОВ Європа Принт, 2004. – 199 с.: іл.

7. *Христенко В. Є.* Технїки авторського друку. Офорт, лїтографїя, дереворит та лїнорит, шовкотрафаретнїй друк / В. Є. Христенко: Навч. посїб. – Х.: Колорит, 2004. – 83 с.: іл.

8. *Шапов А. П.* Художник і книга. Українська радянська книжкова графїка: шляхи становлення і розвитку / Анатолїй Шапов – К.: Мистецтво, 1973. – 255 с.: іл.

Лїтографїя в творчествє кїєвських художників-графїков 1970-х годов

Екатерина Попович

Анотация. Стаття посвящена творчеству кїєвських художників-графїков 1970-х годов, которые работали в лїтографской технике. Рассмотрено тематику эстампов кїєвских мастеров-лїтографов исследуемого периода. Автором частично охарактеризованы образно-стилистические особенности графических произведений.

Ключевые слова: лїтографїя, асфальт, естамп, плоская печать.

Development of lithography art by the Kyiv graphic school in the 1970-s

Kateryna Popovych

Annotation. The Kyiv graphic school is one of the most powerful and significant artistic centres of the country known for its professionalism, well-developed traditions and high creative potential. The modern artists use lithography technique rather rarely because of complicated printing technology.

Lithography has various expression tools and plastic means depending on the lithographic manner used by the artist. This type of printmaking graphics was rather popular in the 70-s among the young artists as well as among mature graphic artisans. Students of the Kyiv State Art Institute were able to make themselves masters of lithography technique under the guidance of the highly experienced specialists. Many graduates have chosen lithography for their diploma thesis. The following students: Natalya Boldyryeva, Valentyna Turykina, Natalya Kornyeeva, Yuriy Skakandiy, made illustrations for the books of the Ukrainian authors at the book graphic workshop being supervised by professor Vasyl Kasiyan and associate professor Vasyl Chebanyk. Students Anna Tolkachova, Lyudmyla Zagorna, Mykola Draga, Olena Tertychna illustrated the books of the Russian writers, students Halyna Halynska and Lidiya Trymmeri have chosen the foreign literature.

At the easel graphic workshop under the direction of the associate professor and then professor Selivanov the students focused on the socialist construction topics limited by the "socialist realism" method. They picked out the history of their native country as a subject of their works, i.e. students Serhiy Ryabtsov, Oleksiy Petrenko, Serhiy Lifenko, Yevhen Bobryk, Olena Vasylenko, Yuriy Larionov, Natalya Dmytrenko depicted the events and heroes of the revolution and the Civil War. The Rubashov's series of lithographic works were dedicated to the history of Kievan Rus. The events of the Second World War were depicted by the following graphic artists: Serhiy Kochergan, Volodymyr Nikitin, Vitaliy Movchan and Leonid Nebelenchuk. The lithographs by Georgiy Kazakov, Olena Syzikova, Oleksiy Yangol, Vira Mishchenko, Olena Yukhno, Yuriy Kutilov, Natalya Ivanova, Oleksandr Papirnyy and Anatoliy Zavhorodniy showed everyday life. Petro Klivadenko has chosen the landscapes of Kyiv for his diploma thesis. The series of lithographs by Oleksandr Babak, Volodymyr Khodzynskyy and Viktor Shlyapin were inspired by the music works. Oleksandr Agafonov depicted ancient musicians and the chamber music performers.

The best diploma thesis were presented at Molodist Krayiny (The Youth of Country) Republican Exhibition in 1976. The young artists Yevhen Bobryk, Olena Vasylenko, Yuriy Kutilov, Vitaliy Movchan, Lidiya Trymmeri entered on the artistic scene as the self-reliant artists with their own manner and style.

Yuriy Rubashov, Georgiy Kazakov, Oleksandr Papirnyy, Hryhoriy Harkusha, Borys Shats, Yuliy Sheinis, Nina Bozhko, Mykola Popov, Volodymyr

Novykovsky and other young artists participated in different art exhibitions in the 70-s presenting their easel graphic art works. The range of genres of that period was really vast, including the portraits of contemporaries and historical figures, urban and countryside landscapes, battle pieces and pictures of routine life, etc. The state authorities have determined the topics of exhibitions, therefore the specific tasks were set up for the artists which limited their creativity by the Procrustean bed of socialist realism. Many artists being in the grip of the Soviet ideology managed to create truly worthwhile works. Georgiy Zubkovskyy, Mykola Pshinka, Yuriy Severyn, Natalya Ivanova, Olha Petrova focused on book illustrations, their eikons were distinguished by elegance of graphic means, inner thoroughness and originality in theme depiction.

Conclusions. The lithographs made by Kyiv graphic artists in the 1970-s are considered to be the samples of the high graphic culture esteemed for its mastership, technique excellence, riches of artistic means and clear-cut compositions. It was a stagnant period outlined by composition asceticism, sharp-cut drawing, lack of sugarcoating of reality and excessive pathos. Book illustrations of that period are marked by polystyle and multiple personal approaches to literature interpreting.

Key words: litography, block print, flat-bed lithography, eikon.

УДК 72.03

Oleksiy Boborykin*postgraduate student of the Department of Theory,
History of Architecture and Synthesis of Arts, NAFAA**scientific supervisor: Philosophy Doctor (architecture), professor D .I. Antonyuk*

Renovation ways of urban waterfronts

Stating the problem. Development of modern public transport entailed a lot of ecological, town-planning, functional and territorial problems that mostly depend on a transport-pedestrian conflict.

Research actuality is conditioned by the modern problems of town-planning practice of developing waterfront areas in the cities of Ukraine. The problems of existence and further development of such town-planning formations as embankments, are caused by the necessity of solving the above problems, as on these territories favorable conditions must be provided for urban population recreation as well as for organization of the city ecological balance in general.

Correlation of the authorial work with important scientific and practical tasks. The research is executed in accordance with the research plan of the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts of the National Academy of Fine Arts and Architecture. It is included in the range of fundamental scientific tasks faced by the modern theory and history of architecture and is being widely researched in Ukraine. Research works by A.G. Bolshakova, Y. O. Bondar, V. M. Vadimov, A. P. Vergunov, V. O. Gorohov, M. F. Denisov, L. B. Lunts and others deal with landscape planning, arranging urban waterfront areas, including embankments.

Pointing out the earlier unsolved issues of the general problem which are tackled in the article. Studies of features of embankments development in Ukrainian Dnipro-front cities have not been performed so far. This article illustrates the evolutional aspect of the above issue.

The novelty of the scientific research consists in presenting the principles of embankment evolution in the general system of town-planning architecture and theoretical architecture inheritance of Ukraine, and on the basis of the analyzed foreign analogues a hypothesis of spiral-type of development of urban waterfronts, especially in respect to transport-pedestrian relationship.

Exposition of the basic material. In the modern world practice there are a lot of examples of embankment renovation taking into account their positive role in forming a modern image of a city and for the comfort use by the townspeople. Development of transport influences the design of waterfronts. Very often it becomes the main factor (alongside with city expansion) for new embankments. As the world

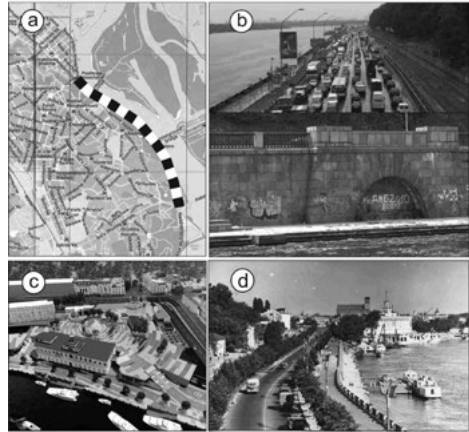
experience indicates, building motorways along river basins is unacceptable. For example, Colombian urban specialists that have successfully realized projects on improving public functions and introducing pedestrian traffic in Bogota, consider that new roads not only disjoin valuable territories from the cities but also complicate the transport situation. Thus, a transport problem is to be solved not by building new roads, but by introducing new technologies in transport traffic, abandoning underground passages, creating tunnels for the motor traffic, separated lanes for public transport, speed busses, etc [10].

Naberezhne Highway in Kyiv is also related to transport development: construction of Chain Bridge in 1855 entailed appearance of embankment street

as a communication link with Podil [2]. But just transport development can soon afterwards negatively affect an embankment – the major part of the waterfront. We have studied the history of Naberezhne Highway in Kyiv (see p.1), as well as of several foreign embankments that have common features. Taking into account the fact that waterfront development takes place directly alongside with transport development, it is possible to define the following stages of this process: formation, development, decline and renovation.

The history of development of the river Jong-Ki-Jung in Seoul (South Korea) waterfront serves as a revolutionary example of the modern town-planning and urban style (see p. 2). Historically Seoul developed round this small river with inflows that also flowed through the city. Before the XV century, as an old statement reports, the reconstruction of the river Jong-Ki-Jung banks had been completed. By the king Teijon order the river-bed had been deepened, stone embankments and bridges had been built. That period illustrates formation of waterfront territories.

In the next period (the XV – the first half of the XX century) the aquatorium of the mentioned river was desolated. For 500years it was turned into the main city sewer ditch, and the inflows supplied Seoul with clean water. With the increase of population the ecosystem grew worse. In 1920s, during the Japanese occupation,



Il. 1v. Naberezhne Highway in Kyiv:
 a – Naberezhne Highway location; fragment of Kyiv map (2010);
 b – Naberezhne Highway at present;
 c – photo from the project on Poshtova Square reconstruction in Kyiv;
 d – Kyiv embankment(1950s photo)

the city authorities began to direct the river underground in accordance with then existed urban-style conceptions. It was envisaged that the Jong-Ki-Jung would disappear from the earth surface in the long run, and the territory above it would be used for new capital city building sites. But the situation did not improve, on the contrary – it deteriorated – for several decades no river space-planning was undertaken. The second half of the XX century was characterized by intensive transport development, however at the cost of Jong-Ki-Jung – a radical decision was taken: to direct the river underground, to pull down the surrounding wildernesses, to move away the settlers, to build above the river a modern municipal freeway and round the aquatorium to create an industrial and trade zone. The reconstruction process lasted for 22 years; a super modern almost 6 kilometer long road-trestle became its main result. It had 4lanes and lied above an «ordinary» road. The project at that time was considered to be a symbol of the Korean post-war revival and the country's rapid economic rise. The stage of decline (end of XX century) is characterized by the processes of stagnation – ecological problems, noise, gas contamination and excessive population – resulted in town-planning deadlock.

The stage of renovation (beginning of the XXI century) of Jong-Ki-Jung waterfronts and, actually, general regeneration of the territory took place in a revolutionary way, illustrating the best modern futurism town-planning projects. The new Seoul mayor Li Mion Tank in 2001suggested an eccentric solution of the problem: to completely abandon the highway and the trestle (see p. 2); to open the surface of the river and cultivate it, converting its banks into green embankments – recreation areas. In place of the ditch hidden in concrete a comfortable recreation and entertainment area appeared. The former overpass supports were retained and «entered» into the new landscape. Especially for comfortable transition across the river stone bridges were erected. Artificial waterfalls, fountains, night illumination – due to these measures Jong-Ki-Jung was reconstructed.



Il. 2. Renovation of Jong-Ki-Jung waterfront in Seoul (Korea)

Historical development of the off-shore Jong-Ki-Jung territory and its embankments was directly caused by transport development. The Seoul example illustrates historical spiral type of waterfront de-

II. 3. Renovation of the Rhine Ferstrasse Embankment in Dusseldorf (Germany)

velopment: the periods of decline alternate with the periods of revival. Similarly develop embankments (see p. 6, a).

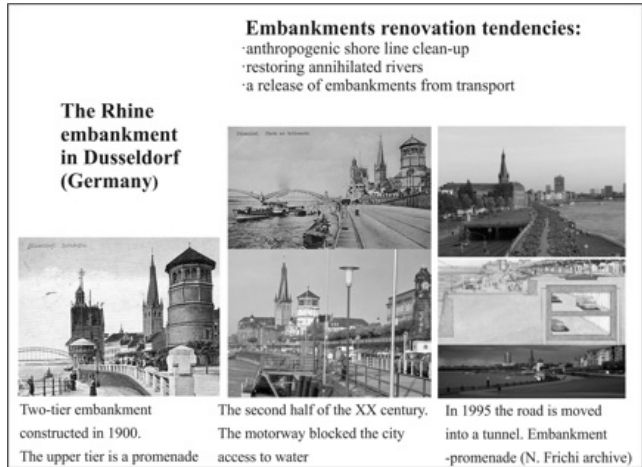
A prime example of renovation is the history of the river Rhine water-

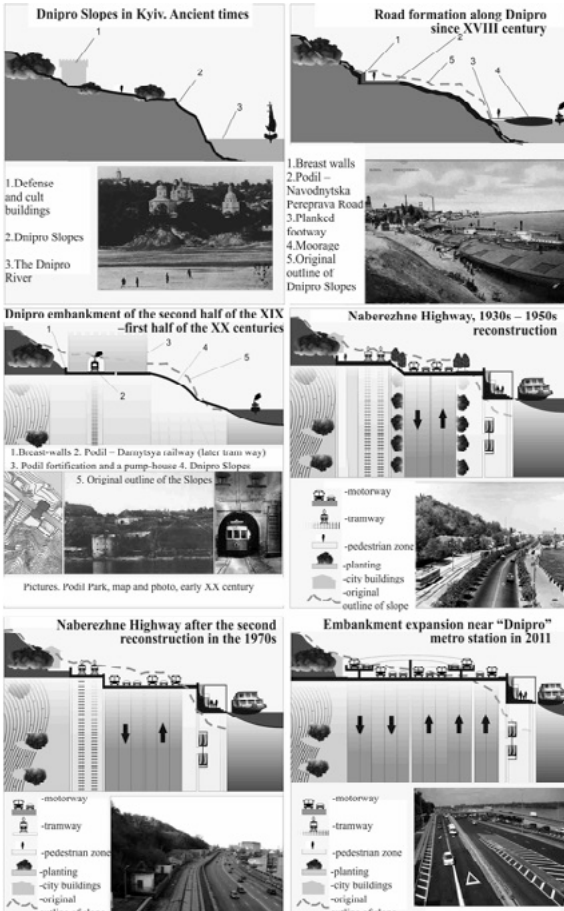
front in Dusseldorf (Germany). An ancient two-tier embankment was methodically ousted by a road important for the development of the city. Later it blocked the city access to water (see p. 3).

It symbolizes the period of decline of the public pedestrian area existence. But the decline, in its turn, entailed the choice of the means of regeneration by streamlining transport and pedestrians – building a tunnel for transport. The municipality invested considerable funds into a well-known 2-kilometre promenade, which restored the transport-pedestrian harmony. Stipulated by 1801 Luneville Peace Agreement the fortress walls round Dusseldorf were demolished. Right after that the Rhine banks got built-up, the houses being erected right on the riverside, entailing damages by regular floods. The reinforced Rhine bank is used as moorings.

The stage of development in the first half of the XX century is characterized by forming the Rhine waterfront that harmoniously combined transport and pedestrian traffic ways. In 1896 the Dusseldorf port was opened. Due to that fact at the beginning of the XX century the Rhine banks did not have to be used as moorings, a two-tier promenade-embankment was constructed along the bank. For half a century it becomes a popular attraction sight and social life center close to water.

The stage of stagnation (the second half of the XX century) is characterized by decline of the public function of the embankment due to development of transport. The Rhine, essentially, was shut off from the city center by a highway. In the process of restoring the city after the Second World War the motor-car traffic was organized otherwise: a part of the federal motorway B1 was laid along the Rhine bank. Thus a pedestrian zone along the Rhine disappears. In 1980s intensive motor-car traffic made it necessary to construct a tunnel connecting the city and the river.





Il 4. The stages of development of Naberezhne Highway in Kyiv

in chart «b» (see p. 6).

The history of the Ukrainian waterfronts has a lot in common with world examples. At present Naberezhne Highway is a continuous traffic autobahn, but there was a period in the history of that street, when the city and the river were harmoniously joined together (see p. 1, d). The modern range of problems is common for almost all Ukrainian embankments. Separation of especially valuable for cities streamside territories by industrial constructions, private buildings, railways and highways is an annoying phenomenon of the present time.

Naberezhne Highway in Kyiv stretches from Poshtova Square to Druzhby

The stage of renovation (from 1993) was concluded by the revival of the pedestrian embankment that took place due to streaming transit transport traffic through the underground tunnel. A two-tier 1,9 kilometer long Rhine tunnel (Reinuserstrasse) was opened in 1993. The space released from motor-car traffic allowed forming the Rhine Embankment in another way. The winner of the contest in 1991 was the acknowledged project by architects N. Frichi, B. Shtal and G. Baum. The renovated embankment realized in 1995 got the top award in «Design of public places» category from the Union of German architects in 1997. Thus the river Rhine was returned to Dusseldorf (see p. 3). The evolution of transport-pedestrian correlation of the Rhine Embankment in Dusseldorf is depicted

Narodiv boulevard and Patona Bridge (see p. 1, a). In 1930s, 1950s and 1980s there were undertaken reconstructions of Naberezhne Highway, finally gaining the present day view. Along the beginning segment of it from Poshtova Square side there are several buildings dated XIX – early XX centuries. Pedestrian Bridge, Metro Bridge and Dnipro Uzviz (twice) are attached to Naberezhne Highway. There are also «Poshtova Ploshcha» and «Dnipro» metro stations, «Botanichna» railway station, Funicular and River station.

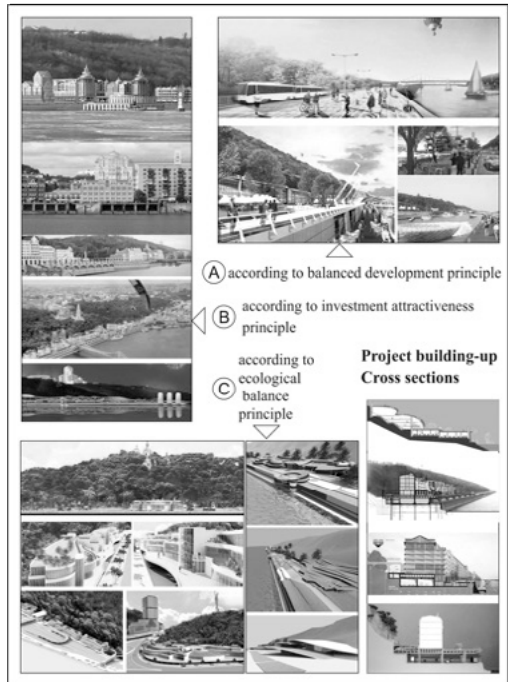
The embankment was formed in the second half of the XIX century (see p. 4). First-ever references about a Dnipro-side road at the foot of the hills we can find as early as in Nestor's Chronicles dated X–XII centuries. The road served as an access road to the ferriage across the Dnipro for quite a long time.

In 1761 in Kyiv there was set up a special office for collecting suggestions on the most reliable ways of enforcing the unsteady Dnipro bank that was constantly washed out by the Dnipro flow from below and by the brooks of melted and rain water from above. In the XIX century to prevent soil changes there were arranged some gullies and underground timbered catchment galleries.

The formation stage covers the second half of the XIX century-1930s. In

1855 Chain Bridge across the Dnipro was erected and at the same time there appeared Naberezhne Highway – to link it with Podil area. Transport system is always developing in parallel with embankments. Therefore in 1850s a railway which linked Podil with Darnytsia appeared here. It became a significant factor in providing general firmness of the slope. Later the railway was replaced by another means of transport – a tram which soon became a symbol of the embankment and operated there until 2011 (see p. 4).

The stage of development of Naberezhne Highway was in 1930s – 1970s. That was «Granite embankment» period: in 1935–1938 the capital granite embankment completed the enforcement of the lower part of the slopes. In



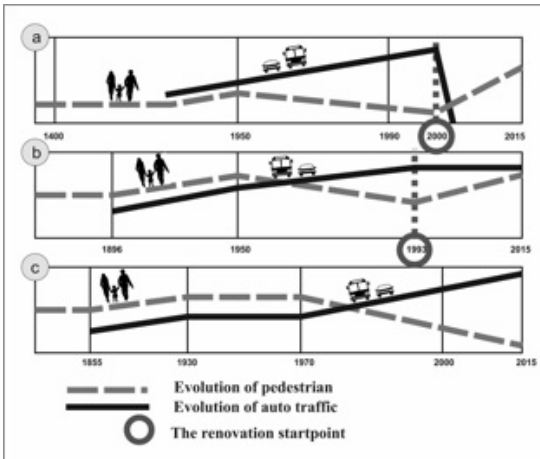
Іл. 5. Project suggestions on reconstruction and building Naberezhne Highway in Kyiv. 1999–2007

1936 on the Dnipro bank opposite one of the waterworks buildings there was set a natural size model of a small future granite embankment section.

The project of the initial stage envisaged building of a 3-kilometer embankment from Poshtova Square to Yevheniya Bosh Bridge. The embankment itself was a 43-meter wide highway that provided traffic of transport like cars, tram, horse-driven carts, cycles, as well as pedestrians. The construction of the embankment was a vertical granite seven-meter high wall. It was supposed to enforce the slope from destructions and the road from floods. It also contained four stairways leading to the water. Next to the water edge there was a 5-metre wide horizontal terrace with several steps to the Dnipro river (see p. 1, b). Most of the project tasks were implemented and for a long time the embankment was a popular place of rest for the townspeople and tourists (see p. 1, d).

The stage of decline occurred in 1970s – beginning of the XXI century (see p. 4). After the reconstruction in 1970s and 1980s the waterfront underwent irrevocable changes that were caused by expansion of its road way. It was carried out at the expense of elimination of plantings of greenery at the side of Dnipro and narrowing the pavement on the upper edge of the embankment. That made the embankment unshady and uncomfortable for walks. The territorial proportion of harmonious correlation of transport and pedestrian parts was grossly violated.

Rather different phenomena characterize the stage of renovation. It started in the beginning of the XXI century. On the one hand, polemics, architectural



Il. 6. Transport-pedestrian traffic development in certain historical stages of development. Urban embankments as an example. *a* – waterfront territory, of Jong-Ki-Jung river in Seoul (Korea); *b* – Reinuserstrasse Embankment, Dusseldorf; *c* – Naberezhne Highway in Kyiv

contests, public discussions of possibility to reconstruct, historically regenerate and build Naberezhne Highway have been conducted. Home and foreign architects have executed a lot of pre-project research work which can be divided into several principled groups (see p. 5).

On the whole those were positive events for the city to «face» the Dnipro river. Besides, the first attempt is being realized in regards to draw pedestrians nearer to the embankment by way of transport-pedestrian differentiation –

streaming the transport into the tunnel on Poshtova Square.

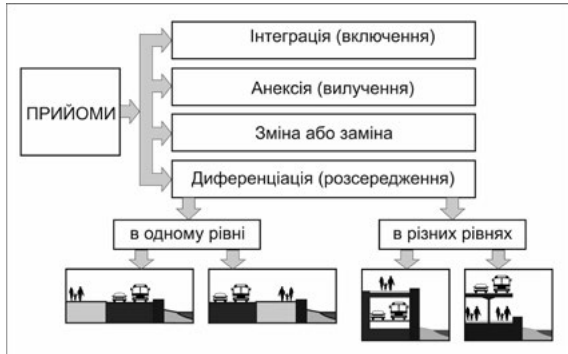
The modern project envisages creation of a pedestrian platform above the motorway at the River station and has to be completely implemented in 2015 (see p. 1, c). The General Plan on Kyiv development until 2020 envisages a tunnel – the double of Naberezhne Highway – which could contribute to

stream away transit transport from the Kyiv waterfront [5]. Actually the traffic on Naberezhne Highway is getting heavier. In 2010 it was partitioned off by a road barrier, in 2011 the embankment got further expansion by dismantling tram ways due to building a two-tier overhead road near «Dnipro» metro station. In 2013 the last traffic-light was dismantled. The embankment grew into a powerful motorway. The 3-kilometer pedestrian pavement has few links with the city and is practically cut off. At present the embankment is a territory completely excluded from public life.

Chart «c» (see p. 6) presents the history of interaction and development of transport and pedestrian traffic within every historical period of development of Naberezhne Highway in Kyiv. In the present stage we can clearly trace the decline of pedestrian links, motor transport on the contrary is dramatically developing.

Major conclusions. For Naberezhne Highway in Kyiv there are a few ways of renovation. The transport-pedestrian conflict can be settled, applying certain methods (see p. 7). One of them is a transport-pedestrian level differentiation that envisages dispersion of transport and pedestrian traffic. It is known that combination of promenade and transport functions on the same embankment is possible by building a motor tunnel with a roof-exploited promenade area, like in Dusseldorf. Another possible method is integration of new types of transport communication or replacement of motor transport with public one. The option of transport annexation is the most radical one and needs a detailed analysis of the transport situation in the city and large-scale investments, but – by experience of renovation of Jong-Ki-Jung waterfront in Seoul – definitely acceptable.

All these methods can be combined and complemented depending on the local factors of influence on the architectonically-spatial structure of the waterfront. A comparative analysis of embankments evolution (see p. 6) proves that Naberezhne Highway in Kyiv is just on the verge of renovation.



Іл. 7. Architectonically-spatial methods for solving transport-pedestrian conflict on urban embankments (suggestion).

Prospects of application the research results. Thus, while choosing the right method for renovating Naberezhne Highway in Kyiv, it is just necessary to apply correctly the world town-planning experience. As for the other embankments in Ukrainian cities, the evolution of which is only in the initial stage or which are just being designed, the most probable way is to apply and implement the principle of territorial proportions with harmonized transport-pedestrian correlation. In future that might help to prevent global reconstructions of waterfronts with the aim to make them «face» the city.

1. *Берлинський М. Ф.* Історія міста Києва / АН УРСР. Археограф. комісія, Ін-т археології, Ін-т історії України. Підг. тексту до друку, передмова та комент. М. Ю.Брайчевського / М. Ф. Берлинський. – Київ : Наук. думка, 1991. – 320 с.

2. *Боборикін О. С.* Передумови виникнення набережних (на прикладі м. Києва) / О. С. Боборикін. // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – Київ : КНУБА. – 2013. – №32. – С. 219–223.

3. *Боборикін О. С.* Тенденції розвитку набережних (на прикладі м. Києва) / О. С. Боборикін. // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – Київ : КНУБА. – 2013. – № 33. – С. 217–220.

4. *Вулиці Києва.* Довідник / За ред. А. В. Кудрицького. – Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. – 352 с.

5. *Генеральний план міста Києва на період до 2020 р.* Основні положення / Київська міська державна адміністрація; АТ «Київпроект» інститут «Київгенплан». – Київ, 2002. – 69 с.

6. *Денисов М. Ф.* Набережные / М. Ф. Денисов. – Москва : Стройиздат, 1982. – 148 с.

7. *Кальницький М. Б.* Нариси з історії Києва / М. Б. Кальницький. – Київ : Генеза, 2002. – 384 с.

8. *Лишанский Е.* Набережная должна быть пространством для размещения значимых общественных объектов [Електронний ресурс] / Е. Лишанский // Княжий Затон. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://k-z.kiev.ua/guests/24495>.

9. *Лук'янчук С.* Знищити дорогу і збудувати річку. Як це зробили в Сеулі і як це можна зробити в нас [Електронний ресурс] / С. Лук'янчук // <http://texty.org.ua/>. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://texty.org.ua/pg/article/newsmaker/read/36349>.

10. *Пеньялоса Е.* Як збудувати місто, в якому варто жити. Лекція [Електронний ресурс] / Е. Пеньялоса // <http://texty.org.ua/>. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://texty.org.ua/pg/article/newsmaker/read/35559>

Renovation ways of urban waterfronts

Oleksiy Boborykin

Abstract. The article analyzes the evolution of Naberezhne Highway in Kyiv, studies modern foreign renovation tendencies of urban waterfronts and intends to regain domestic embankments. The article presents principles of embankments evolution in overall town-planning system in architectural and theoretical heritage of Ukraine and analyzes the basis of their foreign

counterparts' hypothesis of spiral-type development of urban waterfronts, especially for transport and pedestrian communication. The development of modern urban transport cause many environmental and urban planning, functional and regional problems, most of them are made by transport and pedestrian conflict. Areas of complex urban structures like embankments should be provided with favorable conditions for townspeople recreation and ecological balance of the city. Considering the development of waterfronts is directly connected with transport, we can define the next stages of waterfronts evolution: formation, development, decline and renovation. There are several ways to renovate Naberezhne Highway in Kyiv. Transport conflict can be solved by using certain techniques. One of them is – one level transport and pedestrian differentiation, which involves dispersal of motor traffic and pedestrians. It is known that the combination of promenade and transport functions at a waterfront can be effected by constructing a tunnel with a roof-exploited area, as it is done in Dusseldorf. It is also possible to integrate new types of transport connections or replace public transport. Transport annexation option is the most radical one and requires a detailed analysis of the transport situation in the city and considerable investment, it is quite acceptable as Jong-Ki-Jung river`s experience in Seoul shows.

All these features can be combined and supplemented depending on local factors influencing the architectural-spatial structure of the waterfront. Comparative analysis of the evolution of embankments proves that Naberezhne Highway in Kiev is just on the verge of renovation.

Keywords: embankments, embankments evolution, Naberezhne Highway in Kyiv, renovation ways, urban waterfronts.

Шляхи реновації міських набережних

Олексій Боборикін

Анотація. В статті аналізується еволюційний розвиток Набережного шосе в місті Києві, досліджуються сучасні зарубіжні тенденції реновації міських набережних та визначаються шляхи відродження вітчизняних набережних.

Ключові слова: набережні, еволюція набережних, Набережне шосе в Києві, періоди розвитку набережних.

Пути реновации городских набережных

Алексей Боборыкин

Аннотация. В статье анализируется эволюция развития Набережного

ного шоссе в Киеве, исследуются зарубежные тенденции реновации городских набережных и определяются прогнозы возрождения отечественных набережных.

Ключевые слова: набережные, эволюция набережных, Набережное шоссе в Киеве, периоды развития набережных, пути реновации.

УДК 75.047

Анатолій Твердой
старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Рух у контексті композиційної структури та візуального сприйняття

Анотація. У статті розглянуто деякі питання природи руху та закономірностей його прояву в структурі зображувальної площини.

Ключові слова: рух, форма, композиція, вектор, акцент, контраст, зображувальна площина, взаємодія, структура, простір, візуальне сприйняття.

Постановка проблеми. Відомо, що рух у контексті образотворчості – виразник часу. У своїх творах художники здебільшого прагнуть відобразити перебіг часу, тобто викликати у глядача відчуття руху (власне, створити образ руху). Для розв'язання цього завдання існує достатній запас художніх засобів, накопичених упродовж всього періоду існування образотворчого мистецтва. Проте в сучасних публікаціях досить проблематично знайти статті з питань закономірності руху, простору і часу картинної площини як первинного образного середовища.

На наш погляд, питання закономірностей руху як одного з провідних композиційних чинників, особливо в плані створення й сприйняття художнього образу, надзвичайно важливе для навчальної програми з академічного рисунка. Композиційне вирішення постановки та відтворення зображення на площині засобами малюнка передбачає свідоме вирішення студентами завдань, пов'язаних із закономірностями та властивостями власне зображувальної площини, а також природи й характеру руху всередині композиції.

У даній роботі зроблено акцент на деяких закономірностях прояву різних форм руху в полі зображення.

Огляд публікацій. На даний момент практично відсутні фахові статті, присвячені питанням закономірностей руху як одного з провідних композиційних чинників у контексті сприйняття художнього образу. Якщо в певних теоретичних дослідженнях і в практиці професіоналів проблеми художності та закони композиції більш-менш висвітлені, то в сучасних публікаціях досить проблематично знайти статті з питань закономірності руху, простору і часу картинної площини як первинного середовища образу. Тож література на цю тематику – переважно відомі теоретичні праці деяких класиків теорії мистецтва, що містять матеріали щодо властивостей структурних композиційних

елементів, насамперед такі, як «Точка и линия на плоскости» В. Кандинського [4], «Искусство цвета» та «Искусство формы» Й. Іттена [9]. Обидва автори, видатні художники, теоретики мистецтва й педагоги, активно використовували потужну аналітико-теоретичну базу і результати власних досліджень у своїй викладацькій діяльності в Баухаусі.

Дослідження відомого вітчизняного художника-педагога, дослідника Миколи Писанка, зібрані в його книзі «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві» [12], також є надзвичайно цінними в контексті проблематики нашої статті. Свої теоретичні та практичні пошуки автор присвятив вивченню властивостей взаємодії композиційних складових у середині картинного поля як первинного образного середовища.

Серед фундаментальних робіт, у яких розглядаються питання взаємодії композиційних складових глобальніше, в контексті філософії мистецтва, – «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейма [1], «Геометрия картины и зрительное восприятие» Б. Раушенбаха [3], а також «О закономерностях художественного визуального восприятия» Г. Рубера [13].

Актуальність теми. Проблема вивчення основних закономірностей руху як активного чинника композиційної цілісності в образотворчому мистецтві є принципово важливою. Деякі аспекти практичного досвіду у викладанні академічного рисунка зумовлюють більш детальне висвітлення питання виникнення, природи й поняття руху та його взаємозв'язку з формою в композиційній структурі художнього твору.

Дана тема актуальна в двох аспектах – у підвищенні рівня загальнотеоретичної підготовки, а також у можливості використання матеріалу статті в ролі допоміжної методологічної бази для викладання фахових дисциплін студентам творчих спеціальностей.

Мета статті – спроба визначити основні форми руху в образотворчому мистецтві, а також розглянути деякі закономірності виникнення руху в просторі зображувальної площини у контексті зорового сприйняття.

Виклад основного матеріалу. В царині образотворчості композиція виступає найважливішим організуючим компонентом художньої форми, що надає творові єдності й цілісності та підпорядковує його елементи один одному і загальній концепції творчого задуму. Рух і форма виступають як важливі образно-структурні композиційні чинники, а їхня взаємодія в середовищі картинної площини призводить до утворення зв'язків різних рівнів, що обумовлюють характер композиційної архітектоніки твору.

Досить важливим фактором у контексті динамічної організації твору є взаємодія між фігурою (об'єктом зображення) та фоном, адже міжфігурні проміжки, що виступають водночас і як «працюючі» в певному ритмі фігуровані контури, сприймаються як ритмічні інтервали й обумовлюють пластичну нерівність об'ємів та мас, що й «запускає» механізм руху всередині композиційної структури.

Деякі дослідники зазвичай розглядають зображувальну площину як наді-

лений певною структурою багаторівневий змістовий простір, в якому «вільно» розташовані фігури. Тут існує цікавий момент впливу самої цієї структури на значення (значущість) фігур, а саме – кожне конкретне місце структури зображувальної площини «передає» свою значущість окремим фігурам, розташованим у ньому. Тобто, самої цієї структурованості зорovo ми не сприймаємо, вона скоріше потенційна, тож художник може «вільно» розташовувати у ній об'єкти (фігури) чи лінії, створюючи композицію, яка у певному сенсі є скоріше «відповіддю» (чи «згодою») зображувальної площини. В композиційній цілісності жоден з елементів не може бути замінений, оскільки він набуває унікального статусу лише в одному, неповторному поєднанні з іншими, так само й кожен об'єкт (фігура) всередині картинного поля посідає єдине з усіх можливих – «своє» місце [2].

Як приклад, слушно буде навести практику сценографічних та кінематографічних вирішень, де розташування предметів та фігур у сценічному просторі або просторі кадру має першорядне значення для сприйняття їх глядачем – адже простір сцени чи кадру так само має певну структуру, що диктує свої закони компоновання, і так само підсилює або нівелює «значущість» фігури (сприйняття), залежно від місця її розташування.

У контексті практичних занять з академічного рисунка необхідно усвідомлювати, що різні за товщиною лінії створюють у композиції цілу низку контрастів (горизонталь-вертикаль, довге-коротке, широке-вузьке), що призводить до максимального посилення динамічності в середовищі картинного поля (за рахунок виникнення своєрідних ритмічних акордів), проте не менш важливою є ритміка тональних контрастів. Вкрай важливим є також визначення основних контрастів уже в ескізах композиції, оскільки саме таким чином можна досягти високої динамічної та ритмічної активності у композиційній структурі твору [9].

Як зазначає у своїх дослідженнях Й. Іттен, для створення відчуття руху в середині картинного поля (при збереженні цілісності зображувальної площини для сприйняття) особливої ваги набувають діагоналі, перетини ліній та співвідношення світла й тіні, що утворюють своєрідні акцентні точки. У контексті вивчення природи руху як композиційного чинника необхідно зупинитися на цьому питанні докладніше.

Так звані акцентні точки посилюють виразність композиції, що властиво не лише образотворчості, а працює також і в царині музики, поезії та хореографії (такі поняття, як акорд, контрапункт, розмір, ритм). Акценти підвищують «силове поле» художнього твору та його вплив на глядача в момент сприйняття, тобто активно взаємодіють з оком, виконуючи функцію так званих «маячків», що привертають увагу й викликають ефект симультанного лінійного руху, який спрямовано «веде» погляд, змушуючи око фіксувати фігури та їхнє масштабне співвідношення [9]. Власне, саме таким чином і проявляється внутрішній композиційний рух, завершуючи цілісність образної структури.

Кожна з форм має власні відповідні акцентні точки; ті з них, що розташо-

вані по вісі або діагоналі певної форми, в момент зорового сприйняття працюють максимально ефективно у контексті гармонійної композиційної єдності. В разі домінування окремої акцентної точки цілісне сприйняття порушується, оскільки погляд затримується на такій точці довше, ніж на менш активних проміжних (проте не менш важливих у структурно-образному плані!) точках, постійно повертаючись до неї як до головного акценту.

Геометрично-конструктивна організація зображувальної площини об'єднує акцентні точки, укріплюючи загальнокомпозиційну архітектуру, тож вкрай важливим у роботі над постановкою є етап конструювання зображення. Конструювання має розпочинатися вже з перших попередніх ескізів, що допомагає в пошуку оптимального формату та в переході від ескізу до конструктивної побудови композиції. Для кращого усвідомлення сутності співвідношень між частинами композиції, а також для розуміння єдності форм найбільш доцільними є композиційні завдання з одночасним використанням мотивів квадрата, трикутника й кола. Більш складне завдання – домогтися відчуття композиційної цілісності при використанні декількох довільних мотивів, після чого цілком обґрунтованим є перехід до створення композиції, побудованої на темі лише трикутника, або лише кола. При цьому для трьох основних форм – квадрата, трикутника й кола – повинні бути знайдені властиві їм виразні характеристики [9].

Підкреслимо, що в контексті вирішення практичних завдань, пов'язаних з передачею руху всередині композиції, важливим є знання та свідоме використання певних композиційних закономірностей. Приміром, розташування зображуваних у композиції об'єктів на діагональних осях максимально сприяє посиленню її динамічності, за рахунок чого створюється відчуття стійкого руху. Водночас при зображенні рухомого об'єкта необхідно залишати перед ним вільний простір – це дає можливість повноцінного розвитку вектора композиційного руху і значно посилює його ефект. Варто пам'ятати також, що для передачі руху слід обирати момент, який найяскравіше відображає характер руху, тобто є кульмінаційним, і послідовно відтворювати різні його фази (кінетика).

Як відомо, один з найдієвіших методів досягнення композиційної завершеності художнього твору полягає у використанні певних геометричних схем, що пов'язують між собою контури (границі) предметів та центри фігур і водночас обумовлюють виникнення руху та його спрямування в середині картинного поля. Приміром, у багатофігурних композиціях групи зображуваних часто вписують у геометричні форми (трикутник, коло, ромб, трапецію тощо). Цікавим у цьому контексті є використання трикутних форм, що створюють можливість для множинності змістових прочитань композиції. Якщо вершина трикутника (а разом з нею і вектор внутрішнього композиційного руху) спрямована догори – схема має позитивний концепт (оптимізм, надія), якщо напрям вершини протилежний, то й вектор руху має виражений деструктивний характер (у відчуттях – це загибель, трагізм, безвихідність).

Досить вдалою ілюстрацією такого моменту є картина французького художника «Пліт Медузи» Т. Жеріко. Композиційна схема твору визначається двома трикутниками. Один утворений людськими тілами з правого боку композиції, другий – рівноцінний за масою, утворюється щоглою з наповненим вітрилом, що відносить людей на плоту. Вершини обох трикутників спрямовані вгору, проте виникає розбіжність (геометрична й змістова), адже вектори руху вершин мають різні напрямки – праворуч і ліворуч, тобто в правий верхній кут та в лівий верхній кут полотна, що призводить до пластичного конфлікту й максимально посилює динамізм і, за рахунок цього, виразність усієї композиції. Стан нестійкої рівноваги між обома трикутниками (точніше, їхніми вершинами) і є кульмінаційним моментом усієї композиційної «партитури», що представляє схему цього твору як символічні терези між життям та загибеллю людей.

Ми підійшли до надзвичайно важливого в контексті образотворчості питання законів картинного поля. Зазначимо, що просторова реальність картинного поля складна й неоднорідна за своєю структурою й утворюється багатьма самостійними просторами, або шарами, серед яких – символічний, змістовий (текстовий), геометричний, і, нарешті, космологічний простір власне картинної рамки [2]. Досліджуючи зони картинної площини, М. Писанко, приміром, розглядає її не як декоративну двовимірність, а як певну польову структуру з емоційною складовою, «як середовище для прояву енергій, які творять нові форми простору» [12], що має досить чіткі структурні закономірності, котрі проявляються назовні в процесі візуального сприйняття і пов'язані саме з проблемою руху, його виникненням та характером.

Згідно з цими закономірностями, ліва частина картинної площини – це місце зародження руху, а права – зона його розвитку. Все, що знаходиться праворуч від центральної осі поля зору, рухається швидше і є більш активним. Рух по горизонталі зліва направо сприймається як більш прискорений, аніж той, що спрямований справа наліво, і чим ближче рух до лівої межі площини, тим більше він уповільнюється й зрештою припиняється. Лівий бік поля зображення – це зона, що в ній рух зароджується (при спрямуванні праворуч і розвитку в часі) і припиняється (напрямок вектора з правої частини ліворуч). Також лівий бік позиціонується як зона катастрофи, або деструкції, а нижній лівий кут – як глухий кут, зона «мерців» (безодня, прірва). Якщо дивитися на зображену лінію від її початку зліва і до кінця (праворуч), а потім – у зворотному напрямку, стає помітною різниця в швидкості її прочитання (спрямований ліворуч погляд «іде» важче і довше).

З різницею в природі лівої та правої сторін картинного поля пов'язане також і сприйняття діагонального руху. Діагональ, вектор якої спрямований у верхній правий кут, передає максимальну підймальну швидкість руху (стрімкість, злет), хоча такий рух має перебороти силу тяжіння.

Діагональ, що її вектор спрямований з лівого верхнього кута зображувальної площини вниз у правий нижній кут, має максимальну швидкість руху, що

посилається силою тяжіння, проте це вже швидкість падіння, тож такий рух сприймається як потужний і важкий.

За тим самим принципом рух, що спрямований від центру вниз, здається прискореним, порівняно з рухом від центру вгору, адже він набуває максимальної швидкості падіння, тоді як підйом від центру вгору має перебороти інерцію сили тяжіння.

Щодо природи кругового руху, то рух форми за годинниковою стрілкою відбувається швидше і ніби віддаляється від нас, а рух форми проти годинникової стрілки іде повільніше і породжує відчуття наближення до нас (як механічну паралель можна навести правила «лівого» й «правого» гвинта). Якщо головний вектор композиційного руху спрямований за годинниковою стрілкою (еволюція), такий рух сприймається легко, натомість рух проти годинникової стрілки (інволюція) за своєю природою протилежний і в композиції сприймається як напружений, важкий.

Ці властивості руху по колу можна досить вдало проілюструвати формальним аналізом головного композиційного руху в двох різних, якщо не протилежних і за задумом, і за змістом творах, – «Трійці» Андрія Рубльова та полотні «Човен Данте» Ежена Делакруа.

Так, у композиції ікони «Трійця» найперше вражає повна статика, момент застиглому часу, який згодом порушується уповільненим жестом руки центральної фігури, що освячує Чашу. Саме тут «вмикається» активація спокійного кругового композиційного руху, що починається з фігури ліворуч, потім переходить за годинниковою стрілкою на центральну постать і продовжується на фігурі праворуч, завершуючись порухом руки безпосередньо на Чаші. Тобто, утворюється рух по колу за годинниковою стрілкою, що сприймається як природний, гармонійний.

Натомість, у протилежному прикладі – полотні «Човен Данте» Делакруа, «прочитання» композиції починається від оголеної горизонтальної фігури в нижньому лівому куті, потім погляд рухається праворуч по оголених чоловічих фігурах переднього плану, що майже скульптурним фризом охоплюють човен, і підіймається проти годинникової стрілки до центральних постатей Данте й Вергілія, де зрештою обривається на долоні піднятої руки Данте. Тут рух, у силу своєї природи (спрямування) вже уповільнений і важкий, має ще й переривчастий, ускладнено-дисгармонійний ритм, що максимално працює на виразність композиції.

Безумовно, що існує цілий ряд закономірностей, знання яких значно полегшує розв'язання проблем передачі руху всередині композиції. За словами М. Писанка, «інтуїція у творчій практиці так і залишається провідною, але і знання законів композиції (якщо такі були б у такому стрункому вигляді, як, наприклад, теорія контрапункту і гармонія в музиці) не завадили б праці художника, як не заважають йому знання перспективи, анатомії тощо» [12]. Додамо, що вивчення природи й проявів руху в контексті образотворчості порушує цілу низку цікавих і досить складних питань, які потребують подальших досліджень і не передбачені форматом даної статті.

Висновки.

1. Ознайомлення з основними закономірностями картинної площини та проявів руху як важливого композиційного чинника є принципово важливим питанням для викладання академічного рисунка. Це зумовлює необхідність ширшого висвітлення питань природи й поняття руху та його взаємозв'язку з формою в композиційній структурі твору. Тема актуальна і в загальнотеоретичному плані, і в плані використання матеріалу статті як допоміжної методологічної бази для викладання фахових дисциплін студентам творчих спеціальностей.

2. Динамічна основа композиції виявляє внутрішню закономірність задуму художника. Саме через створення образу руху в безпосередньому взаємозв'язку з формою композиція набуває цілісності й життєвості. Усі композиційні вирішення в образотворчому мистецтві прямо пов'язані з поняттям руху, тож знання й розуміння природи і проявів руху всередині композиції є важливими для студентів будь-якої творчої спеціалізації.

1. Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие: пер. с англ. / Рудольф Арнхейм – М. : Прогресс, 1974. – 180с.: ил.
2. А. Г. Рапппорт. Межпредметное пространство / Рапппорт А. Г. // Советское искусствознание'82. – М. : Советский художник, 1984. – Вып. 2 (17). – С. 274–296.
3. Борис Раушенбах. Геометрия картины и зрительное восприятие / Раушенбах Борис – СПб: Азбука-классика, 2002. – 320с.: ил.
4. Василий Кандинский. Избранные труды по истории искусства / Кандинский Василий. – М. : Гилея, 2008. – 429 с.: ил.
5. Волков Н. Н. Процесс изобразительного творчества и проблема «обратных связей» / Н. Н. Волков // Содружество наук и тайны творчества: Сб. – М. : АПН РСФСР, 1968. – С. 234–254.
6. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Изд. 3-е. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.: ил.
7. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного / Ханс-Георг Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
8. Даниэль Сергей. Искусство видеть / Сергей Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 224 с.: ил.
9. Йоханнес Иттен. Искусство формы / Иттен Йоханнес. – Изд. Д. Аронов, 2001. – 136с.: ил.
10. Кибрик Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е.А. Кибрик // Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия : учебное пособие / Сост. Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатъев, Е. В. Порохов. – М. : Просвещение, 1989. – С. 178–189.
11. Логвиненко А. Д. Чувственные основы восприятия пространства / А. Д. Логвиненко. – М. : Изд-во Московского университета, 1998. – 223 с.
12. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві: [Вироб.-практ. вид.] / М. М. Писанко. – К. : Вища школа, 1995. – 63 с. : іл. 13. Руубер Г. Э. О закономерностях художественного визуального восприятия / Г. Э. Руубер. – Таллинн : Валгус, 1985. – 344 с.
14. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет. – М. : Гнозис, 1993. – С. 51–116.
15. Ян Мукаржовский. Исследования по эстетике и теории искусства / Мукаржовский Ян. – М. : Искусство, 1994. – 606 с.: ил.

**Движение в контексте композиционной
структуры и визуального восприятия**

Анатолий Твердой

Аннотация. В статье рассмотрены отдельные вопросы природы движения и закономерностей его проявления в структуре изобразительной плоскости.

Ключевые слова: движение, форма, композиция, вектор, акцент, контраст, поле изображения, взаимодействие, структура, пространство, визуальное восприятие.

**Movement in the context of composite
structure and visual perception**

Anatoliy Tverдой

Annotation. The work is dedicated to the main problems of motion graphic and visual perception of its features in the structure of the picture plane. In his article A.Tverдой focuses on some movement characteristic in different image field areas, covers practical issues of motion graphic and considers movement patterns as one of the main composite factors, shows the feasibility of using a mirror reflection in composition work, mainly based on Nicholas Pisanka studies.

The author uses a conceptual approach to the topic, because composition is the most important factor in organizing, uniting and subordinating of all the elements to each other and to the conception of creative idea in general. At the same time laws of compositions allow to see the creation of connections between different levels of composite structure, which makes a compelling artistic idea in its composition decision. However, as experience clearly shows, these laws act and fully realize the idea of work only in case of the organic interaction with the forces (laws) of the picture plane – it means when these forces are «in tune» with artistry and composition of the plan.

A.Tverдой uses numerous examples to demonstrate the work of the laws for the right and the left planes of the picture revealing the inner intention of the artist. The article is also reveals connections between the motion graphic and property of zones of the art plane, their impact on the character of the context and contents of composition in general. Thus, according to the author, in case if the initial forces of imaginative environment will act opposite to the idea, then all art form connections will be transformed and will give the contrary content, therefore will «break» or diminish the creative idea of the artist.

This article is relevant in several aspects, such as general art question of creation and perception the art character, and improving academic

programs and increasing of general level of the student's preparation. The composition of the work provides for the students of very specific knowledge and skills related to the properties of the figurative plane.

It is also possible to use as auxiliary material article methodological base for teaching professional disciplines to students of creative specialties.

Key words: movement, composition, contrast, figurative plane, interaction, vector, accent, contrast, structure, space, visual perception.



МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

Творчі досягнення НАОМА: виставковий ракурс

У Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури навчальний 2014/15 рік ознаменований численними подіями, серед яких – мистецькі проекти, художні виставки, ювілеї, урочистості, творчі зустрічі, що зазначили активну й плідну творчо-педагогічну діяльність професорсько-викладацького колективу та студентів Академії.

Традиційно новий навчальний рік розпочався **урочистими зборами**, де перед професорами, викладачами, студентами та гостями виступив ректор Академії, професор Андрій Чебикін.

«Наша Академія нині стала вищим мистецьким навчальним закладом, відомим і шанованим у світі – зазначив ректор. – Досягнення в 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.

Мистецьку освіту в Академії здобуватимуть 797 студенти, для 252 з них цей рік буде першим; на заочному відділенні навчатимуться 123 студенти. Йі надалі відбуватиметься подальше удосконалення організації навчального процесу, поліпшення матеріальної бази, надаватиметься підтримка творчій ініціативі студентів».

Ректор привітав усіх студентів з початком навчального року, побажав впевнено й послідовно здобувати знання з фаху, відточувати майстерність, творити сучасне національне мистецтво. А. Чебикін подякував усім, хто працює в академії, а також разом з деканами факультетів А. Давидовим, А. Яланським та М. Русяєвою вручив першокурсникам студентські квитки.

Презентація в НАОМА 9 жовтня **уявного часопису «The Parisianer»** за підтримки Посольства Франції та Французького інституту в Україні була цікавою і змістовною. Через обкладинки вигаданого журналу, який навіяний цілком реальним виданням «The New-Yorker» – популярним оглядачем культурного життя у Нью-Йорку, постав Париж – місто-сонце, яке упродовж століть чарує весь світ.

Сотня образів, кілька важливих тем із життя Парижа та парижан об'єднали навколо себе десятки художників і дизайнерів з Франції та інших країн, які зважилися відповісти на виклик – інтерпретувати кожен на свій манер столицю Франції. Україна є першою країною у світі, яка побачить цей оригінальний проект. Усі, хто захоплений шармом Парижа, були вражені й захоплені вистав-

кою «The Parisianer», яку представляли французькі графіки-ілюстратори Орелі Полле та Мікаель Пріжан.

17 жовтня в НАОМА відбулась презентація книги Володимира Петрашика «Микола Бурачек: портрет на тлі епохи».

Ім'я Миколи Бурачека, видатного пейзажиста, мистецтвознавця, шевченкознавця, художника-сценографа, театрального і культурного діяча, нерозривно пов'язане з історією національного мистецтва ХХ ст. Його твори «Золота осінь», серії полотен «Дніпровська», «Канівська» та «Харківська» засвідчують високу культуру малярської мови митця, скеровані до вищих мистецьких надбань. Микола Бурачек як талановитий педагог виховав плеяду пейзажистів наступного покоління, які пронесли світлі ідеали його творчості в ХХ столітті в Україні й за її межами.

У розділах книги ґрунтовно й вагомо з позицій мистецтвознавчої аналітики представлено подвигницький шлях українського художника-педагога.

На презентації виступили:

Олександр Федорук, професор. Книга, в якій бачимо розвиток пейзажної школи Академії, актуальна сьогодні. Минуло майже 100 років відтоді, як було створено Українську державну академію мистецтва за підтримки світочів науки, особистостей, які зробили великий внесок в культуру Києва: Данила Щербаківського, Данила Холодного, Миколи Бурачека.

Володимир Петрашик успішно дослідив маловідомий період у житті міста. Це дає поштовх кафедрі думати про подальші дослідження цього періоду, зокрема, особистостей, про яких майже нічого невідомо.

Микола Стороженко, професор. Володимир Петрашик виконав титанічну роботу, яка вимагає досвіду, часу, опрацював 400 наукових джерел, аналітично дослідив течії у мистецтві, видатні імена. Книга мудра тим, що вона структурована, має чотири розділи, в яких постає образ Бурачека – критика, актора, пейзажиста на тлі таких течій у мистецтві, як імпресіонізм, кубізм. В аналітичному екскурсі мистецького поступу на тлі трагізму епохи дослідник визначив стильові ознаки автора, для яких характерна гравюра живописного мазка, взаємодія форми і змісту. У розділі, присвяченому становленню Академії і ролі в цьому процесі Бурачека, автор переконливо доводить, що держава, уряд не повинні втручатись у творчий процес. Книга В. Петрашика багатовекторна, як і та епоха, в якій жив і творив художник. Це книга-храм, де відбувається певний ритуал.

Василь Гурін, професор. Усе рухається і змінюється, як мазок Бурачека. Щоб душа Бурачека ожила, треба його відчувати. М. Бурачек – цілком сучасний художник-філософ, у нього роздуми про вічне. Класичні пейзажі, пластика тональна, декоративна, художник живе почуттями, кожний твір його – ціла образна система.

Сила Петрашика в тому, що він увійшов у глибинні думки М. Бурачека, передав особливості епохи, в якій жив і творив художник. З цієї книгою треба йти до студентів, щоб вчити їх принципам справжнього живопису. Низько

вклоняємось Володимиру Петрашику за таку книгу.

Необхідно ще дослідити творчість Костянтина Єлеви – геніального рисувальника, бо це наша школа.

С. Давимука, меценат, колекціонер. Життя митця має бути завершене книгою. ХХ століття було трагічним, тому такі книги особливо потрібні. У Львові є чимало особистостей, творчість яких потребує дослідження – Р. Сельський, В. Патик, Л. Медвідь.

Творча доля В. Петрашика щаслива. Пише легко, як дихає, добре викладає свої думки. Загальне і конкретне у його судженнях поєднується. Високий фаховий рівень. Вітаю з виходом книги. Мистецьке середовище отримало потужне творче покоління. Нині бракує добротної критики, без якої немає добротного мистецтва. Аналіз сучасного мистецтва – завдання, яке стоїть перед молодими дослідниками. У Львові Орест Голубець досліджує сучасний львівський живопис.

Ігор Мельничук, доцент. У книзі представлено ім'я генія кольорового живопису.

Володимир Петрашик повірив у свої сили, частину свого життя присвятив дослідженню творчості Миколи Бурачека і відкрив для мистецтва великий пласт української культури.

Світлана Луценко. Обравши тему, В. Петрашик послідовно довів її до кінця. Книга потрібна нині в тому сенсі, що вона визначає подальший рух мистецтва. Традиція, як ніколи, важлива, бо ми стверджуємось як українці.

Володимир Петрашик. Книга опрацьовувалась упродовж п'яти років, було проаналізовано 350 творів М. Бурачека, переглянуто чимало архівних матеріалів. Праця була нелегкою, адже треба було визначити місце М. Бурачека в мистецькому середовищі, роль у становленні Академії, вписати його ім'я у сучасний контекст. Ця книга не могла б сформуватись без доброзичливого ставлення і підтримки колег, за що я їм сердечно дякую. Давайте робити корисні справи і добро людям!

В академії відбулась **виставка – творчий звіт асистентів-стажистів**, які вдосконалюють свою майстерність у відомих педагогів – професорів академії В. Забашти, М. Стороженка, М. Гуйди, Т. Голембієвської (живопис), А. Чебикіна, Г. Галинської, М. Компанця (графіка), В. Шості (дизайн), В. Чепелика (скульптура), Т. Тимченка, Ю. Коренюка (реставрація творів мистецтва), А.Александровича (сценографія та екранні мистецтва).

У виставці взяли участь 20 асистентів-стажистів. Представлені твори об'єднувала концептуальна ідея – звернення до класичної академічної школи, яка є основою будь-яких трансформацій та інновацій, позначених професійною майстерністю, свіжим поглядом, духовністю.

На відкритті виставки ректор Академії, професор А.Чебикін відзначив високий мистецький рівень експонованих робіт.

До річниці Євромайдану в академії експонувалась виставка **«Змінюємо країну. Перепрошуємо за незручності»**. Минув рік з часу доленосних для

України подій, які отримали назву Євромайдан, або Революція Гідності, – знакових подій, що якісно змінили наше суспільство.

Активісти Майдану, студенти, представники громадських організацій показали на виставці твори – експонати, які повертають нас до днів боротьби задля збереження пам'яті про ці події та розвитку громадських практик, започаткованих Революцією Гідності.

Разом із тисячами киян студенти й викладачі академії відстоювали Майдан честі і волі, що став суворим історичним випробуванням на здатність захистити свою гідність, збудити родову пам'ять. Вони жили, діяли на Майдані щодня, з місяця в місяць... Український Майдан їхніми очима постав у фоторепортажі «Змінюємо країну. Перепрошуємо за незручності» величним і незабутнім, як наша пам'ять про Небесну Сотню, сторінки української революції, наполегливої боротьби народу за незалежність.

Як єдине ціле з фіксацією революційних подій на Майдані сприймалась ліногравюра «Небесна сотня» М. Шевченко, де птахи-душі злітають в небо, з написом «Хай Господь благословить Україну!», та композиція у вигляді віршованого Олександром Юденком, завідувачем кафедри іноземних мов, шляху утвердження людського духу.

Приходить нарешті наш час.
 Не зрадити Вас – наша доля,
 Хто зрадить – хай в пекло пірна,
 Залишилась битва за волю,
 У нас Україна одна.
 Я хочу, щоб всі пам'ятали,
 Одне лиш маємо життя,
 І Сотня з небес закликає,
 Гей, браття, – не йдіть в забуття!

Одна душа, одна країна, –
 Один наш материнський біль,
 Страждає ненька Україна,
 І ворог суне звідусіль.
 Наш вірний крок – одна рішучість,
 Хай кожен прокидається із цим.

06.03.2014

В експозиції виставки на стенді були прикріплені клаптики паперу, на яких у революційні дні учасники Майдану ділилися своїми думками, переживаннями, надією і вірою у перемогу: «Для мене Євромайдан – це можливість належати до Європи, але й відчувати себе рівними, а й багато в чому кращими серед країн Європи»; «Наш мудрий народ заслуговує на краще життя. Люблю людей, які знають, чого вони хочуть і на що справді заслуговують»; «Я тут, бо мені не байдуже, в якій країні будуть жити мої діти. З такою владою страшно будувати своє майбутнє! Я вірю в те, що мій народ сильний і переможе! Разом

ми сила!»; «Я стою тут, адже вірю, що все в наших руках, і що все можна змінити»; «Я підтримую людей, які відстоюють наші права, які хочуть майбутнього. Вірю, що ми будемо в Європі»; «Хочу змінити майбутнє сьогодні. Ми дійсно великий народ, ми це довели. Слава Україні!»; «Я відчув і відкрив для себе Україну. Я відчув душею щирість і правильність сучасної української ідеї, велич українського народу».

У композиції «Артопір – 2015. Структура» Сніжана Пастушенко виділила слова, які найчастіше звучали на Майдані: «Життя події турботи пам'яті сила надії віри сім'ї духу відваги опіки втрат душі правди історії жалю людини єдності шансу емоцій любові війни спалаху спротиву».

Артем Стрембицький та Христина Захарчук представили композицію «Шахи», які відновлені зі старих форм, що були створені в грудні 2013 року і подаровані Євромайдану на новорічні свята. Під час штурму «беркуту» вони були знищені. Світлі фігури символізують народ, який об'єднавшись, є могутньою силою, а темні – владу.

Почуття і настрої Майдану були відчутні у композиції Романи Рубан «Майдан. Враження, які зі мною» з віршами Олександра Юденка на шинах; у проектах Олеси Головач «Проект сценографії до вистави за п'єсою «Деталізація» О. Тернового» та «Сутінкові янголи перемоги»; у живописному полотні Ані Вихтюк «Заплакана мати».

Твори, представлені на виставі, як відлуння революційного Майдану, довели, що саме зараз, коли держава переживає такий складний період, коли триває війна, мистецтво потрібне як ніколи. Коли говорять гармати, музи мовчать – неактуальний вислів.

Студенти-майданівці і нині продовжують діяти. Вони організували благодійну виставку «Україна – це я!», де зібрали кошти для фонду пораненим воїнам. У листі українським військовим студенти НАОМА заявляють про свою солідарність: «Дорогі захисники незалежності і єдності нашої Батьківщини! Ми хочемо, щоб ви знали, що ви не забуті! Студентство та викладацький колектив нашого вишу підтримують вас у визвольній боротьбі проти загарбників. Ми всі хвилюємося за вас і переживаємо загибель ваших побратимів, з трепетом слідкуємо за боями. Тримайтеся та не здавайтеся! Вся Україна та вся українська нація за вас. Ви – гідні сини України! Правда за нами!»

Студентка Академії Т. Шевчук, яка брала участь у всіх найгарячіших подіях Майдану, допомагала рятувати життя борцям за волю України, ризикуючи втратити своє, написала: «Майдан починається з кожного з нас. Ми творимо історію».

Майдан довів, що Україна постає державою сильною лише за відповідальності справжніх українців-громадян у відновленні свободи української самобутності. Майдан, війна, злам світоглядів, перехід у нову якість, народження нації! Україна буде новою, бо є народ, який хоче бути вільним! Ювілейний рік 200-річчя від дня народження Великого Кобзаря став справді Шевченківським за духом, бо Україна встала й кайдани порвала!

29 листопада 2014 року в НАОМА відбулись **Другі читання пам'яті Платона Білецького (1922–1998)**.

Слово про видатного мистецтвознавця Платона Білецького виголосили: Л.С. Міляєва, О. К. Федорук, М. О. Криволапов, Н. В. Романова, О. П. Білецька, Ю. О. Іванченко.

Конкурс імені Віктора Зарецького проводиться в академії вже двадцять років і є найбільш тривалим. Засновники його – НАОМА і видатний вчений, меценат Єгор Петрович Буцан – дбають про високий рівень представлених конкурсних робіт, які продовжують традиції творчості В. Зарецького у композиційних схемах та своєрідній колористиці. Однак учасники конкурсу мають можливість звертатися до різноманітних тем, жанрів та стилістики, відстоювати власну мистецьку позицію. Тому конкурсні виставки творчих робіт молодих мистців викликають завжди жвавий інтерес серед студентства та громадськості.

У цьому році в експозиції виставки було представлено 70 живописних творів 64 студентів факультету образотворчого мистецтва, факультетів графіки, сценографії, реставрації.

Журі на чолі з ректором академії, професором А.Чебикіним визнало кращим і достойним першого місця живописне полотно «У полоні розкоші» Дарії Скорупської (V курс факультету образотворчого мистецтва, майстерня професора В. Гуріна). Заохочувальну премію кафедри живопису та композиції отримав студент III курсу Роман Петрук за серію міні-портретів.

14 грудня в НАОМА відбулась **презентація книги «Михайло Гуйда і школа»**, а в залах Національної спілки художників України **відкрилась художня виставка «В єдиному просторі. Михайло Гуйда і учні»**.

Михайло Гуйда, народний художник України, академік, нащадок кубанських козаків – один з найавторитетніших сучасних українських митців, з особливим інтелектом мистецького вислову, з артистично-вишуканою палітрою, з поважанням глибокого і давнього естетичного коріння культурних традицій і устремлінням у майбутнє.

З ювілеєм, відкриттям художньої виставки та виходом у світ книги митця щиро вітали колеги, друзі, шанувальники мистецтва.

Олександр Федорук, професор. З Михайлом Гуйдою ми йдемо одним шляхом вже багато років. Світла постать, у малярстві привабливе чистота і доброта. Пригадую чудові персональні виставки, пленери у Немирові, Закарпатті, Севастополі. Михайло має український мистецький почерк, індивідуальне бачення світу, що є ознакою внутрішнього стану душі, яку згодом ми відчуваємо у творах. Чудовий педагог із власною педагогічною системою, сповна передає студентам свій досвід. Вітаю із пройденим шляхом, з ювілеєм. Дай Боже, щоб палітра стелилась зеленим килимом. З роси і води!

Микола Стороженко, професор. Пам'ятаю, після літньої практики Михайло показав своє живописне полотно. Вітряки, козаки в бурках і коні вразили тоді. «Це буде великий художник», – подумалось мені. Згодом – дипломна ро-

бота з двома козаками в чорних бурках в степу. Велично! Навчання в аспірантурі в Ленінграді у В. Орешнікова лише додало майстерності. Михайло Гуйда є українським художником із шляхетною душею, що відчутна у його полотнах. Свою душу він віддав Богові, культурі, мистецтву, а його талант належить народу. Я радію, що Михайло Гуйда з нами!

Василь Гурін, професор. Михайло Гуйда навчався в майстерні Віктора Шаталіна. Я тоді казав йому: «Для чого тобі вчитись далі, ти вже зрілий художник», а він мені відповідав: «Я хочу пройти навчання до кінця». Можна вчитись багато, знати всі прийоми, а душі не мати. Михайло має все – чистоту, правду, простоту, талант, має зв'язок з Богом. У мистецтві нагадає мені Володимира Костецького. Тиха, скромна людина, а такий потрясаючий, живий художник! Живи довго, живи з нами!

Віра Барінова-Кулеба, професор. Пам'ятаю, як Михайло під час літньої практики, яку я проводила разом із Тетяною Яблонською, komponував тополі як рух угору до неба. Згодом з'явилась картина «Великдень» з крашанками і образом матері. Сильний портретист, гарно пише руки, точно і відразу кладе мазок на полотно, пише душею, а працює в білих рукавичках. Студенти у Києві і у Шанхаї люблять педагога Михайла Гуйду. Бог дав їм такого педагога, в якого поєднується класика і сучасне мистецтво. Органічно увійшов у мистецьку родину Полтавців. Щастя тобі, Михайле!

Студент Сабатар зазначив, що він вважає за честь називати себе учнем М. Гуйди. Я знаходжу відповіді на всі питання у картинах свого вчителя. Маю гарний шанс – навчатися у талановитого педагога та художника.

16 грудня відбувся **конкурс-презентація стипендії імені Олександра Мурашка**, започаткований НАОМА і Благодійним фондом «Україна – це ми» (засновник-меценат Юров Юрій Григорович).

У вступному слові проректор Академії Андрій Яланський окреслив творчий шлях Олександра Олександровича Мурашка – одного з фундаторів Української академії мистецтва, заснованої 1917 року.

Від Фонду виступив Олександр Антонов, який зазначив, що стипендія О. Мурашка буде щорічно призначатись талановитим і працьовитим студентам на 6 місяців. Мета фонду – підтримка творчої молоді.

Василь Гурін, професор. О. Мурашко – фундатор Академії, засновник школи реалістичного живопису. Стиль мови Мурашка – простий, виразний і талановитий, особливо у портретній серії. Виставка живопису, відкрита до презентації конкурсу, – гідно прийняла на себе відповідальність за академічний живопис. В основі її лежить школа, і це наша Академія. Студент має відтворювати життя, сприймати його очима художника. І тоді це буде картина – підсумок нашої спільної роботи.

У конкурсі за рішенням студентського і професорсько-викладацького журі переміг Ярослав Ясєнев. Він подякував професорам академії Михайлові Гуйді та Вірі Баріновій-Кулебі за академічну освіту, як одну з найкращих форм навчання і досконалий метод відтворення реального світу.

16 грудня в Академії відбувся **конкурс** вшанування пам'яті видатного українського художника **Віктора Шаталіна**. У ньому взяли участь 50 студентів різних курсів факультету образотворчого мистецтва (спеціальність «Живопис»), які представили на розгляд журі 55 творів. Після підведення підсумків премії отримали студенти IV курсу факультету образотворчого мистецтва, які навчаються у майстерні професора Василя Гуріна, – Ірина Шевельова за мистецький твір «В українських степах» (II премія), студент Тан Вань за полотно «Сосновий дім» (III премія).

20 березня 2015 року в Академії відбулась **зустріч з французьким художником Габсом**, якій малює гумористичні малюнки для періодичних видань, водночас захоплюється поезією (з часів навчання на літературному факультеті). Він перетворює на малюнки безпосередньо у книжках ідеї, які спонтанно виникають у нього при читанні віршів поетичної антології.

Габс народився у 1951 році у місті Тур. Вивчав літературу, подорожував, прожив три роки у Колумбії. Повернувшись до Франції наприкінці 1970-х років, почав створювати гумористичні малюнки. Регулярно малює для періодичних видань. Також працює у рекламі та піар-компаніях. Є ілюстратором численних книг про організацію та функціонування підприємств, а також гумористичних альбомів.

18 березня 2015 року відбулось відкриття Року Малевича. У музеї НАОМА була представлена реконструкція виставки «0,10» та оригінал Малевича з колекції І. Диченка, супрематична скульптура, архітектура, мода, балет.

У виставкових залах НАОМА експонувалась **Міжнародна виставка політичної карикатури**, а також відбулась **зустріч із всесвітньовідомим карикатуристом Дерілом Кейглом** (США).

У квітні було підведено підсумки **конкурсу Костянтина Єлеви**. За рішенням конкурсної комісії першу премію і Срібну медаль Національної академії мистецтв України отримала студентка III курсу Поліна Щербіна (кафедра живопису та композиції), другу премію – Катерина Лесів (IV курс, кафедра графічних мистецтв), третю – Ірина Шумова (III курс, кафедра реставрації живопису). Заохочувальні премії отримали студенти академії: Дарина Ювченко (III курс, кафедра реставрації живопису), Анастасія Сіренко (V курс, кафедра графічних мистецтв), Аліна Комарова (III курс), Мирослава Федченко (III курс, кафедра живопису та композиції), Марія Ралемська (II курс), Софія Дзюблюк (IV курс, кафедра графічних мистецтв), Євген Валюк (III курс, кафедра живопису та композиції).

У виставкових залах НАОМА експонувалась **виставка патріотичного плаката «За Україну. За її волю»** в рамках проекту небайдужих студентів майстерні графічного дизайну (майстерня 325).

У травні в Національному музеї Тараса Шевченка відбулось **урочисте вшанування 80-річного ювілею журналу «Образотворче мистецтво»**. Друзі, колеги, дописувачі журналу щиро вітали колектив журналу на чолі з головним редактором, дійсним членом Національної академії мистецтв України, докто-

ром мистецтвознавства, професором Олександром Федоруком.

Віктор Сидоренко, директор Інституту сучасного мистецтва України, дійсний член Національної академії мистецтв України. Із приходом Олександра Федорука журнал «Образотворче мистецтво» став науковим. Усі грані візуального мистецтва охоплені, з усіх куточків України надходять матеріали (програмні статті, висвітлення діяльності областей, навчальних закладів, ювілейні дати). Головний редактор уважний до всього, що відбувається в Україні. Постановою Президії Національної академії мистецтв України журнал «Образотворче мистецтво» нагороджений Золотою медаллю.

Ольга Лагутенко, доктор мистецтвознавства, професор. Ювілейне 80-річчя часопису «Образотворче мистецтво» близьке всім нам. Часопис причетний до долі кожного художника, кожного мистецтвознавця. Студенти НАОМА проходили практику в журналі. Олександр Журавель викладав у нас. Микола Маричевський переживав за свій журнал, дбав про його національні ознаки, прийняв критичні зауваження. При ньому з'явився перший досвід з висвітлення мистецтва ХХ століття. Не було б публікацій – не було б і книг. З Олександром Федоруком прийшла нова енергія, нові художні виміри, присутність всесвітнього мистецтва, молода команда, яку головний редактор заряджає своєю енергією. Пройшли шлях арткритики, є найкращі роботи, високий професійний рівень. Естафета відкриттів триває. Точка відліку – це журнал, досвід нашої країни – це журнал.

Зоя Чегусова, науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, президент Української секції Міжнародної асоціації арт-критиків АІСА, заслужений діяч мистецтв України. «Образотворче мистецтво» – єдиний журнал, який видають професіонали і читають професіонали. Заслуговує на повагу – немає випадкових матеріалів, все вивірено в гармонії естетики і змістової наповненості. В журналі з 1978 року надруковано 60 моїх статей. Всіх пам'ятаю і всім дякую – Петру Говді, Ніні Харчук, Тамарі Придатко, Олені Загаєцькій, Миколі Маричевському, видатному історичу мистецтва і арт-критичу Олександрю Федоруку.

Від імені АІСА, яку, до речі, створив і був її першим очільником Олександр Федорук, висловлюю повагу і сердечно вітаю колектив журналу «Образотворче мистецтво» з ювілеєм, зичу нових звершень улюбленому всіма нами часописові.

Ольга Петрова, доктор мистецтвознавства, професор Києво-Могилянської академії. З великою повагою ставлюсь до подвижницької праці всіх очільників журналу «Образотворче мистецтво». Для нинішнього журналу характерний плюралізм. В ньому друкуються різні концепції, суперечливі думки, багата палітра поглядів. Журнал абсолютно європейський, в ньому є шарм європейськості у спрямуванні Олександром Федоруком курсу держави у сфері культури в Європі.

Сергій Білокінь, історик мистецтва. Історія журналу розпочалася з «Артистичного вісника», що видавався 110 років поспіль. Ми маємо думати про

майбутнє журналу. Українське мистецтво і журнал – безсмертні.

Іван Драч, поет зачитав оду на честь ювілею журналу «Образотворче мистецтво».

Костянтин Чернявський, відповідальний секретар Національної спілки художників України. У цей святковий день прийміть найщиріші вітання від голови Спілки Володимира Чепелика. Пишаємось, що маємо достойний журнал, тому й Спілка достойно виглядає. Будемо зберігати журнал, дбати про нього, щоб прославляти наше українське мистецтво.

На завершення урочистостей Олександр Федорук подякував всім за щирі слова на адресу колективу журналу «Образотворче мистецтво».

У НАОМА наприкінці навчального року відбувся **прилюдний захист дипломних робіт**. На розгляд екзаменаційної комісії представили дипломні проекти випускники факультетів: архітектури, образотворчого мистецтва, теорії та історії мистецтва, реставрації творів мистецтва. Дипломні проекти засвідчили високий рівень досягнень у підготовці мистецьких кадрів, досконалі й виважені творчо-педагогічні засади та науково-методологічні основи цілком у контексті розвитку європейського і світового мистецтва.

Цього року Академію закінчили 156 випускників, серед яких 5 – іноземні студенти. При врученні дипломів ректор Академії А. Чебикін зазначив: «Ми пишаємось успіхами, які продемонстрували на захисті дипломних робіт випускники. Впевнений, що вони принесуть славу Академії».

Завершився ще один навчальний рік, який наближає нас до столітнього ювілею Академії, демонструючи вагомі творчо-педагогічні досягнення у справі виховання й успішної професійної підготовки мистецької молоді.

Олена Майданець-Баргілевич,
кандидат мистецтвознавства, доцент

CONTENTS

FROM THE HISTORY OF ART EDUCATION

Prybyeha L.	School of Architecture, National Academy of Fine Arts and Architecture. From Beginnings Till Nowadays	5
Pylypenko I.	Education of church art artist on the example of the Kyiv Pechersk Lavra icon workshop teaching methods	17
Nesterenko P.	Book stamp as a source for studying number of reorganizations of National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA)	27
Nikitin A.	Volodymyr Nikitin – artist-graphic, professor NAFAA	37

ART AND EDUCATIONAL PRACTICE

Larionov Y.	Academic drawing as the basis of educational and professional activities of the future architects	47
Dobrianskyi K.	A copying of drawings of the classic masters as method of a teaching in artistic college	52
Sochenko M.	Methodical recommendations from the formal and coloristic solutions of the sketch	59
Tykhoniuk O.	Methodically of teaching paper forming for specialization «Graphic Design»	74
Fedyk Z.	Drawing of Human Limbs	81
Gryshchenko O.	The Artist's Book in the learning process In the Studio of Book Graphic NAOMA	90

SCIENTIFIC RESEARCH

Bulavina N.	The institutionalization of the contemporary art: the Ukrainian problems	99
Osadcha O.	The ch ros idea as the basic principle for creating temple space, as exemplified by Saint Sophia Cathedral in Kiev	109
Komarnytskyi A.	Kyiv-Pecherskyi Assumption Church – the center of Marian traditions	120
Tsugorka A.	The plot formation of «Assumption of Virgin Mary» in the Ukrainian icon of XVII–XVIII centuries	131
		251

Balog A.	The creativity of Ivan Me trovi in artistic system of XX c. and his influence on the Ukrainian sculpture	139
Revenok N.	Art expertise of Ukrainian porcelain and faience XIX – early XX century and methods for its carrying out	149
Dolzhenko O.	Research and restoration of a pyxis from the second half of the VI century B.C from the collection of the National Museum of Natural History at the National Academy of Sciences of Ukraine	158
Dzhulai M.	Restoration of carved ivory fan from collection of historical museum	168
Samokhvalova M.	Impact of The Oeuvre By Wiiliam Hogarth On the Habits of British Society of the XVIIIth Century	177
Shamraeva A.	Architect V. M. Rykov and his building of running atalka of Kievan ippodrome in Kyiv at Pechersk according to documents of early twentieth century	182
YOUNG RESEARCHERS		
Tymoshenko N.	The Iconography of Jesus Christ and the Virgin in the Folk Icon Painting of Eastern Podillia in the 19th and the early 20th Centuries	191
Runova S.	Folklore-mythological image of a snake in the Ukrainian book graphics II floor. XXth – early XXIst centuries	202
Popovych K.	Development of lithography art by the Kyiv graphic school in the 1970-s	212
Boborykin O.	Renovation ways of urban waterfronts	222
Tverdoy A.	Movement in the context of composite structure and visual perception	253
ARTISTIC CHRONICLE, EVENTS, FACTS		
Maydanets - Bargylevych O.	NAFAA creative achievements: exhibition view	242

Науковий збірник

**УКРАЇНСЬКА
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА**

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ

Випуск 24

Науковий редактор **О. В. Ковальчук**
Редактори **Л. В. Лотоцька, Г. І. Лотоцька**
Комп'ютерна верстка **Я. В. Крижанівського**
Художнє оформлення **В. С. Мігченка**

На 4-й сторінці обкладинки:
Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Яромєнка

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. № _____.
Розповсюджується безкоштовно.

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Вознесенський узвіз, 20.
Тел.: 272-10-37.

Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Petersburg.
Друк офсетний. Ум. друк. арк.(?) Обл.-вид. арк.(?)
Друк «Видавництво «Фенікс».
Св-во суб'єкта видавничої справи
ДК №271 від 07.12.2000 р.
03680, м. Київ, вул. Шугтова, 13Б.
<http://www.fenixprint.com.ua>