

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ  
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

# УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ  
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ  
ПРАЦІ

Видання засноване у 1994 році

ВИПУСК 25

Київ - 2016

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 16.12.2016 р.

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

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

*Редакційна колегія:*

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

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

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

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

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

**З. В. 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 Української академії архітектури;

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

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

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

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

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

© Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2016

# З М І С Т

## I. З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

### **Майстренко-Вакулєнко Юлія**

Проблеми і стратегії розвитку сучасної художньої освіти в НАОМА у європейському контексті

5

### **Юр Марина**

Український авангард: шлях до формально-пластичної мови

13

### **Руденко Олег**

Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві

23

## II. МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

### **Пилипенко Іван**

Педагогічна система М. Бойчука в майстерні монументального живопису Української академії мистецтва

34

### **Нестеренко Петро**

Книжкова графіка в освітньому процесі мистецьких вишів

43

### **Сухенко Віктор, Засипкін Олександр**

Навчальна програма з дисципліни «Рисунок» у початкових спеціалізованих навчальних закладах (ДХШ)

53

### **Ревенок Наталія**

Методичні рекомендації з реставрації кераміки

67

## III. НАУКОВИЙ ПОШУК

### **Мітченко Віталій**

Абетка української мови: формотворчий аналіз

77

### **Храпачов Олександр**

Історичний аспект живопису

86

### **Ваврух Марія**

Фактор національної самоідентифікації у живопису Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років

96

### **Mazur Viktoriya**

The question of Lord's Passions Rite in Ukrainian high iconostasis of the first half of the XVII century (dedicated to the 400th anniversary of the Dormitory Iconostasis of the Stauropegion Brotherhood in Lviv)

108

### **Осадча Олена**

Композиційна структура ікони як формотворчий принцип внутрішнього облаштування храму (на прикладі ікони «Всевидаче Око»)

117

### **Яковлев Микола, Бердинських Святослав**

Комбінаторні операції з графічними образами в сучасному формотворчому процесі

132

### **Тихонок Олена**

«Графічне аранжування об'єкта»: методика викладання завдання для спеціалізації «графічний дизайн»

142

### **Ярина Андрій, Яременко Лариса**

Проблеми організації спортивних парків у містобудівній структурі Києва

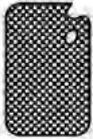
152

### **Șlapac Mariana**

Bastion architecture of historic Moldova (the end of the 17th century – the middle of the 19th century)

160

<b>Nebesnyk Ivan (junior)</b> A brief history of collective practices in the visual arts of Transcarpathia	172
<b>Луковська Ольга</b> Творчість Магдалени Абаканович: людина, простір, символ	184
<b>МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ</b>	
<b>Тичкова Анастасія</b> Проблема повернення культурних цінностей до художніх музеїв України	192
<b>Рожак-Литвиненко Ксенія</b> Пейзажні та побутові мотиви у творчості художників – українських січових стрільців	202
<b>Марковський Андрій</b> «Формула міста» у творчості Павла Федотовича Альошина	215
<b>Повар Максим</b> Історико-культурні та стильові особливості громадських будівель Києва 1960–1980-х років	225
<b>Попович Катерина</b> Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років	235
<b>Маркарова Кетевані</b> Особливості художньої мови Тетяни Голембієвської початку 2000-х років та сьогодення	246
<b>Чуднівєць Анастасія</b> Самобутність петриківського розпису та іманентна творчість закордоном: порівняльний аналіз художньої стилістики	254
<b>Ібо Чжан</b> Співка скульпторів Сучжоу: симбіоз традиції та модерності	268
<b>Гарькава Ольга</b> Цинський фарфор в колекції Музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків	278
<b>Dmytrenko Nataliia</b> The reconstruction of a diadem from Sakhnivka village of Cherkasy region and the question about its attribution	289
<b>Комаров Михайло</b> Урбаністичний аспект у творенні українського кінопростору	303
<b>Грищенко Олег</b> Групові виставки книги художника в Україні 2008-2016 років: концепції, досвід, проблематика	312
<b>Комаров Кирило</b> Особливості функціонально-планувальної організації споруд для осіб з вадами зору	320
<b>Сунь Ке</b> Влияние советского изобразительного искусства периода социалистического реализма на китайскую живопись второй половины XX века	333
<b>Ігор Шалінський</b> Жлоб-арт: від кічу до революції	346
<b>CONTENTS</b>	356



# З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

**Юлія Майстренко-Вакуленко**  
*доцент кафедри рисунка НАОМА,  
кандидат мистецтвознавства*

## **Проблеми і стратегії розвитку сучасної художньої освіти в НАОМА у європейському контексті**

**Анотація.** У статті зроблено спробу окреслити коло основних проблем сучасної української вищої мистецької освіти. На базі багаторічного досвіду роботи професорсько-викладацького колективу Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури намічено подальші конструктивні шляхи розвитку вищої художньої школи в Україні.

**Ключові слова:** проблеми вищої художньої освіти, НАОМА, академічна художня освіта.

**Постановка проблеми.** Педагогі прогресивної світової спільноти акцентують увагу на серйозній кризі сучасної освіти в цілому. Це спричинено багатьма факторами, зокрема стрімким розвитком людства в усіх його сферах. Не лише комплекс знань, пропонований учням і студентам у навчальних закладах застаріває з неймовірною швидкістю, а й сам принцип, за яким здійснюється навчання: підручник, лекція, викладач, – не здатен забезпечити набуття необхідного для сучасного життя рівня знань і компетенцій.

Глобальний інформаційний простір, мобільний он-лайн доступ до творів як тисячолітньої світової культурної спадщини, так і сучасних мистецьких подій, також вносять суттєві корективи у розуміння художнього

освітнього процесу. Це питання постає наразі перед вищою школою в цілому, і перед нашою Академією зокрема. Столітній шлях, який пройшла заснована 1917 року Українська академія мистецтва, спонукає нас до підведення певних підсумків, а також до накреслення шляхів подальшого розвитку, до пошуку балансу між збереженням традицій академічної школи і впровадженням новітніх концепцій.

**Актуальність дослідження.** Реформи у сучасній вищій освіті, які відбуваються у рамках долучення України до Болонського процесу, вимагають від науково-викладацьких колективів перегляду багатьох положень, які перебували у незмінному вигляді упродовж тривалого часу. Відповідно, і програми дисциплін професійного циклу Академії повин-

ні орієнтуватися на нові вимоги. Тож окреслені проблеми є вкрай актуальними та потребують ґрунтовного розгляду, адже Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури як провідний заклад вищої художньої освіти в Україні не може залишатися осторонь світових процесів. Водночас ми маємо зберегти ті надбання, які становлять сутність національної школи, запобігши можливим втратам та уніфікації.

**Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями.** Необхідність оновлення освітніх програм зумовлює пошуки шляхів та методів вдосконалення методологічної бази викладання фахових дисциплін.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасна світова викладацька спільнота наполягає на необхідності негайних змін у методиці, власне, у самій формі сучасної освіти. Британський науковець, міжнародний радник з питань розвитку творчого мислення сер Кен Робінсон, у своїй промові на міжнародній конференції TED, приєднуючись до думки попередніх доповідачів, підкреслював: «Зараз у світі кожна система освіти перебуває в стані реформування. Але цього недостатньо. Реформи більше не годяться, тому що це лише спроба покращити зламану модель. Що нам потрібно ... це не еволюція, а революція в освіті. Вона має бути трансформована у щось інше» [1].

Провідні фахівці у сфері освіти намагаються віднаходити сучасні форми викладання й впроваджувати їх у життя. Підкреслюючи значущість змін і досягнень в науці, комунікаціях сьогодні, вони акцентують на

застарілої форм навчання: викладач за кафедрою, аудиторія, лекція, підручник, – адже подібна «технологія викладання» застосовувалася ще в XIV ст. [2]. Засновник одного з найбільших ресурсів онлайн-освіти Салман Хан [3], а також ряд інших науковців-освітян у своїх книгах, статтях та виступах на конференціях діляться власним позитивним досвідом онлайн-навчання. Зокрема, все більшої популярності набувають віртуальні лекції, а також віртуальні майстер-класи.

**Виклад основного матеріалу.** Тяжіння до будь-чого звичного, сталого, яке вже зарекомендувало себе свого часу з позитивного боку, закладене у людській природі. З іншого боку, прагнення до пошуків та оновлення також притаманне людському еству. Суперечки щодо шляхів розвитку є складовими цього процесу, і, власне, забезпечують певною мірою сам розвиток.

Відповідно до сучасної концепції освіти людину слід навчати не лише чогось конкретного, але й швидко відмовлятися від усього застарілого [4, с. 7–8]. Ще наприкінці XIX ст. В. Джеймс, відома постать в історії світової психології, стверджував, що навчання буде лише тоді ефективним, коли воно буде тісно пов'язане з сьогоднішніми безпосередніми потребами учнів, котрі повинні усвідомлювати зв'язок між тим, чому вони навчаються й власними потребами. У викладання слід постійно вводити нове, писав провідний російський психолог М. Литвак: «Предмет (навчальна дисципліна – Ю. М.-В.) потребує збагачення, оскільки від не-

змінного предмета увага неодмінно слабшає» [4, с. 13].

Ми живемо у надзвичайно складний час, процеси, які відбуваються в усьому комплексі людського буття, позначаються й на всіх без винятку сферах життєдіяльності людини. Це зумовлюють чимало глобальних чинників. Одним з основних є принцип демографічної моделі. За твердженням відомого російського вченого С. Капіці, історичні періоди вимірюються не роками, а кількістю людей, що проживали на землі упродовж певного часового проміжку. Це зумовлює поділ всієї історії людства на однакові (не за довжиною, а за змістом) періоди, упродовж кожного з яких жило близько десяти мільярдів людей. В одній зі своїх останніх статей С. Капіца стверджував, що наразі історична епоха стислася до одного покоління, а отже: «Якщо кожне покоління живе у своїй епосі, спадок попередніх епох йому може просто не знадобитися» [5].

У цьому зв'язку хотілося б навести слова вже згаданого Кена Робінсона, на думку якого: «... багато наших ідей сформувалися не для того, щоб відреагувати на обставини цього сторіччя, а для того, щоб впоратись з обставинами минулих сторіч. Але ці ідеї досі гіпнотизують наш розум. І ми повинні звільнитися від деяких з них» [1].

Всі наведені твердження актуальні і щодо стану сучасної художньої освіти в Україні. Ми повинні усвідомити, що зміни неминучі. Сучасний мистецтвознавець, професор, який викладав в Кембріджському, Оксфордському та Гарвардському

університетах, Мартін Кемп, зазначав: «Як тільки науковці долучилися до гумантаріїв, проголошуючи велику людську цінність науки і мистецтва на найвищому рівні – як найпречудовіших розумових досягнень, до яких людські істоти змогли піднятися – академія в цілому попрямувала до катастрофи. Нам слід колективно проголосити необхідність випробувати невідоме і навіть немислиме. Наука і мистецтво обидва починаються там, де знання закінчується» [6, с. 35]. Продовжуючи свою думку щодо теперішнього світу образотворчого мистецтва, він підкреслював, що ми були б дуже розчаровані, якби виявилось, що «митці наразі не мають робити нічого більше, окрім писати живопис і ліпити скульптури, як це завжди робилося» [6, с. 35–36].

Вертаючись до навчального процесу в Академії, зазначимо, що виток системи викладання «від простого до складного», закладені в основи існуючих програм фахового циклу з дисциплін «Академічний рисунок» й «Академічний живопис» полягають у системі викладання Імператорської академії мистецтв Санкт-Петербурга. Тобто, сутність завдань орієнтована на вимоги й стилістику російського образотворчого мистецтва, якій понад сто років. Постає питання: чи є традиції академічного мистецтва російської імперії традиціями української мистецької школи?

У контексті столітнього ювілею нашої Академії ми все частіше подумки звертаємося до часів її заснування, намагаючись осягнути вагомість тривалою та нелегкою шляху її розвитку не лише з позицій сьогодення, а й

зважаючи на ті мрії й думки, що спонукали засновників УАМ до втілення свого задуму. Варто згадати, що наша Академія у ті далекі роки засновувалася на засадах, які у більшості своїй протистояли ідеям Імператорської академії. Засновники Академії Михайло Бойчук та Василь Кричевський спочатку були навіть проти самої назви «академія»: «...боялись вузьких академічних рамок, а не свободної школи» [7, с. 8]. Головними положеннями нової мистецької школи було проголошено «національні традиції», «принцип свободи мистецької творчості» та «заміна «школи» індивідуальністю» [7, с. 48].

Лише у 1934 р., після низки сумнозвісних реформ, проголошення єдиного мистецького стилю – «соцреалізму», було проведено чергову реорганізацію Київського художнього інституту, «під час якої навчальні програми було максимально наближено до класичних методів Петербурзької академії художеств, розроблених у XIX сторіччі» [8, с. 36].

Академічне мистецтво є основою для вишколу професіонала, і є, відповідно, лише одним зі складників сучасного мистецтва в цілому. Намагаючись зберегти традиції нашого навчального закладу у незмінному вигляді, ми лише збіднюємо їх. Життя неможливо законсервувати, а мистецтво і є життя, воно має рухатися, рости, розвиватися. Навчання мистецтва – також. Отже, традиції слід не зберігати, а розвивати.

Викладачів різних за спеціалізацією кафедр хвилюють сьогодні схожі проблеми, йде пошук перспектив розвитку, ідеї кристалізуються у процесі об-

говорення. Важливим є усвідомлення цілісності художньої освіти, в якій навчання різних фахових дисциплін має відбуватися узгоджено. Так, завідувач кафедри дизайну НАОМА, професор В. К. Шостя наголошує на необхідності посилення освітніх програм перших двох курсів факультету образотворчого мистецтва предметами базового фахового циклу, згадуючи наші ж українські традиції курсу «фортеху», закладені у 1924–1930 роках діяльності Київського художнього інституту. Завідувач практики, доцент О. Г. Васильєв пропонує докорінно переглянути програми творчих практик у зв'язку з вимогами сьогодення.

У студентському середовищі спостерігається серйозна криза відсутності мотивації до навчання. Студенти передчують проблемність подальшого працевлаштування, безперспективність, відсутність чіткої фахової орієнтації. Адже фактично станковісти, як живописці, так і графіки, стабільної роботи по закінченні Академії не мають. Спілка художників вже давно не забезпечує випускників роботою, як це було за радянських часів – через художній комбінат. Зокрема, основу навчання на спеціалізації «Вільна графіка» складає вивчення естампних технік, а в сучасному видавничому світі гравюру й літографію витіснив цифровий дизайн. Студенти абсолютно справедливо зазначають, що витративши чотири або навіть шість років на навчання в Академії, вони виходять за її стіни без актуального фаху, який дав би їм можливість заробляти гроші на життя, і змушені проходити додаткові освітні курси поза межами Академії. Тому студент-

ство стає ініціатором багатьох змін, не залишаючись осторонь.

Ми всі, увесь колектив Академії, є свідками ситуації, що склалася, а отже маємо визнати, що часи дійсно безповоротно змінилися. Вже двадцять п'ять років, як Україна здобула незалежність. За цей час наш навчальний заклад, хоча й зробив чимало суттєвих кроків у напрямку до звільнення від впливу російського імперського академічного мистецтва (особливо яскраво це видно на прикладі майстерні монументального живопису та храмової культури імені М. А. Стороженка: поєднання традицій українського барокового малярства з академічним вишколом та сучасними мистецькими тенденціями), але й досі розвиток мистецько-освітнього процесу відбувається переважно у колишньому руслі. Освітні реформи, яких сьогодні жадає й очікує світова спільнота, гальмуються в Україні пострадянським синдромом.

Наразі викладачі мають усвідомлювати самі й доносити до студента, що академічна художня освіта – це лише інструмент, а не самоціль. Так само, як, скажімо, знання іноземних мов: це конче необхідно у сучасному світі, проте дуже малий відсоток мовознавців стають фаховими перекладачами. Переважна більшість застосовує знання мов як інструмент для розвитку на ниві культури, політики, бізнесу тощо.

Проаналізувавши пропозиції прогресивної спільноти Академії, як викладачів, так і студентства, можемо стверджувати, що відкриття в НАОМА нових спеціалізацій, пов'язаних із розмаїттям сучасних видів мисте-

цтва, цифровими технологіями, є необхідним компонентом подальшого розвитку нашого навчального закладу. Це є складним багатокомпонентним завданням, яке включає в себе створення нових освітніх програм, запрошення до викладання відповідних фахівців, принципове оновлення матеріально-технічної бази, здійснення якого займе тривалий час. Але вже сьогодні необхідно якомога ширше впроваджувати у навчальний процес електронні ресурси, розвивати обмін досвідом викладачів і студентів із навчальними закладами Європи та Америки, оновлювати програми фахових навчальних дисциплін, а особливо ґрунтовно переглянути програми творчих, виробничих, проектних та інших видів практик.

Досвід сучасних світових навчальних ресурсів підтверджує хороші результати у вивченні предмета за допомогою он-лайн лекцій та майстер-класів. Студенти, які мають подібний досвід навчання, зазначають, що можливість за необхідності зупинення лекції чи майстер-класу викладача, повторення незрозумілих моментів, можливість переглянути повторно матеріал у зручний час, сприяють кращому розумінню й запам'ятовуванню [3].

Розвиваючи наші традиції академічного мистецтва, слід створити серйозний електронний ресурс НАОМА, де було б викладено для студентів та викладачів Академії увесь комплекс матеріалів, що забезпечують вивчення навчальної дисципліни. Методичну й наукову роботу всієї Академії варто спрямувати у напрямку наповнення цього електронного ресурсу. Йдеться не лише про лекційні курси

з мистецтвознавства й гуманітарних дисциплін та майстер-класи, проведені викладачами Академії, також слід відбирати та пропонувати студентам матеріали, напрацьовані світовою мистецько-освітньою спільнотою. Варто оцифрувати бібліотечні та методичні фонди Академії, додати твори старих майстрів у якості, що потрібна для копіювання.

Обмін досвідом викладачів і студентів НАОМА з навчальними закладами Європи та Америки є абсолютно необхідним. Навіть у складні 1924–1930 роки діяльності Київського художнього інституту, тодішній ректор І. Врона зумів знайти можливості для відрядження викладачів на стажування до країн Західної Європи [8, с. 30].

Програми різних видів практик, зокрема творчих, які проводяться для спеціалізації «Монументальний та станковий живопис», «Вільна графіка», «Ілюстрація та оформлення книги», «Монументальна та станкова скульптура» слід позбавити існуючої уніфікації та спрямувати на вивчення різних видів матеріалів, технік і технологій, як традиційних, так і сучасних. Це може бути, зокрема, вивчення медіа-мистецтва, яке включало б окремі курси комп'ютерної графіки та анімації, відео тощо.

**Головні висновки.** Академія навчає творчого мислення, Академія прищеплює смак, художній Смак з великої літери. Саме такі традиції високого мистецького смаку, відчуття того, що вирізняє шедевр з загального потоку, здатність до власної творчості – потрібно зберігати. Саме ці компетенції мають бути покладені в основу вищого мистецького вишко-

лу. Все інше – від навчального плану, набору дисциплін, програм, до вимог щодо кожного конкретного завдання – має підпорядковуватися цій основній меті: вихованню освіченого, ерудованого в мистецтві фахівця, який розуміє глибинні причини й наслідки еволюції світового мистецтва як філософсько-естетичної категорії.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Порушені у статті проблеми можуть стати початком цілої низки досліджень, пов'язаних із необхідністю визначення й конкретизації шляхів розвитку вищої художньої освіти в Україні.

1. *Robinson Ken.* Bring on the learning revolution! [Electronic resource] : [video lecture] / Robinson Ken // TED Ideas worth spreading : [videoconference]. – Electronic data. – New York, 1984. – Mode of access: [https://www.ted.com/talks/sir\\_ken\\_robinson\\_bring\\_on\\_the\\_revolution/transcript](https://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_bring_on_the_revolution/transcript). – Title from the screen (accessed: 14.07.2016). Posted May 2010.

2. *Norvig, Peter.* The 100.000-student classroom. [Electronic resource] : [video lecture] / Norvig, Peter // TED Ideas worth spreading : [videoconference]. – Electronic data. – New York, 1984 – . – Mode of access: [https://www.ted.com/speakers/peter\\_norvig](https://www.ted.com/speakers/peter_norvig). – Title from the screen (accessed: 13.07.2016). Posted Jun 2012.

3. *Sal (Salman) Khan.* Let`s use video to reinvent education. [Electronic resource] : [video lecture] / Sal (Salman) Khan // TED Ideas worth spreading : [videoconference]. – Electronic data. – New York, 1984 – . – Mode of access: [https://www.ted.com/talks/salman\\_khan\\_let\\_s\\_use\\_video\\_to\\_reinvent\\_education/transcript?language=en](https://www.ted.com/talks/salman_khan_let_s_use_video_to_reinvent_education/transcript?language=en). – Title from the screen (accessed: 13.07.2016). Posted Mar 2011.

4. *Литвак М. Из Ада в Рай: Избранные лекции по психотерапии: учебное пособие / М. Литвак. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 448 с.*

5. *Алексенко А. Сергей Капица: История десяти миллиардов [Электронный ресурс] / Алексей Алексенко // Сноб. с 2012. – № 6 (46, июнь). – Режим доступа : <https://snob.ru/magazine/entry/49621?v=1468242863>. – Название с экрана (дата обращения): 28.07.2016). Posted 09.06.2012.*

6. *Kemp, Martin. A Historical Perspective Continuity, Change and Progress, as Viewed through Visual Imagery / Chapter Two // Engwall, L. (ed.), Scholars in Action: Past–Present–Future. Acta Universitatis Upsaliensis. Nova Acta Regi Societatis Scientiarum Upsaliensis / Lars Engwall. – Ser. V: Ser. V: Vol. 2, 224 pp. Uppsala. – P. 29–43.*

7. *Кашуба-Вольвач О. Д. Українська академія мистецтва. Кн. 1. Історія заснування (березень – грудень 1917). Хронологія подій. Документи. // Олена Кашуба-Вольвач. – Київ: Фенікс, 2014. – 223 с.*

8. *Ковальчук О. В. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Ковальчук О. В. ; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – Київ, 2003. – 228 с. + Додатки.*

### **Проблемы и стратегии развития современного художественного образования в НАИИА в европейском контексте**

*Юлия Майстренко-Вакуленко*

**Аннотация.** В статье осуществлена попытка определить основной круг проблем современного украинского высшего художественного образования. На основе многолетнего опыта работы профессорско-преподавательского коллектива Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры намечено конструктивные пути дальнейшего развития высшей художественной школы в Украине.

**Ключевые слова:** проблемы высшего художественного образования, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, академическое художественное образование.

### **Problems and Strategies of the Development of Higher Arts Education in National Academy of Fine Art and Architecture in European Context**

*Yuliya Maystrenko-Vakulenko*

**Annotation.** The century-long history of the Ukrainian Academy of Arts founded in 1917 suggests that time has come to draw certain conclusions, outline the areas of further development and find the balance between preservation of traditions of academic school and implementation of the latest concepts.

Academic art is the foundation for schooling of professionals and, therefore, is only one of the components of contemporary art on the whole. Trying to preserve traditions of our educational institution in unchanged form, we just weaken them. Life cannot be immobilized, and art is life: it must move, grow,

develop, and the study of art must do the same. Therefore, traditions must be developed, not preserved. Academic arts education is only an instrument, not a goal in itself.

Analysis of proposals from the Academy's progressive community, both academics and students, suggests that the opening at the National Academy of Fine Arts and Architecture of new specializations related to the diversity of today's forms of art and digital technologies is an indispensable element of our educational institution's continuing development. We should implement the broadest possible range of electronic resources in the academic process, develop exchange of experience of academics and students with educational institutions of Europe and America, update curriculums of specialized disciplines, and thoroughly revise the programs of creative, production, project and other practices.

The Academy teaches to think creatively, and the Academy develops taste, an artistic Taste with a capital «Т». These are the traditions – of high artistic taste, the sense of what distinguishes a masterpiece among mediocrity, the ability for one's own creativity – we need to preserve. These are the competences that need to be placed at the core of higher artistic schooling. Everything else, from the curriculum, list of disciplines and programs to the requirements of every particular task, must be subordinated to the principal objective of preparing educated specialists deeply knowledgeable in arts, who understand underlying causes and effects of evolution of the world art as a philosophical and esthetic category.

**Key words:** problems of higher arts education, National Academy of Fine Art and Architecture, academic arts education.

УДК 75:7.038 (4; 477) «192» ІПСМ НАМУ

**Марина Юр***кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу методології художньої критики ІПСМ НАМУ*

## **Український авангард: шлях до формально-пластичної мови**

**Анотація.** У статті розглянуто творчість художників К. Малевича, О. Екстер та О. Богомазова в контексті розвитку українського авангарду; зазначено, що в пошуках виразності формально-пластичної мови безпредметного живопису вони поєднували риси європейських напрямів модернізму та національного мистецтва, що виявлялося в яскравому колориті, динаміці та конфігурації форм.

**Ключові слова:** український авангард, формально-пластична мова, безпредметний живопис, колір, простір, народне мистецтво.

**Постановка проблеми.** У мистецтвознавстві останніх десятиліть значна увага приділяється особливостям розвитку українського авангарду 1910–1920-х рр. Вітчизняні та зарубіжні вчені реконструюють хронологію подій, пов'язаних з еволюцією цього явища, вивчають творчість митців, висвітлюють їхню виставкову діяльність, але майже не торкаються питань художнього простору та формально-пластичної мови у творах художників авангарду. Це не дає можливості досягнути глибину формування смислів таких творів, виявити впливи, що призвели до новацій у побудові художнього простору, визначити його семантику, особливості стилістики. Науковці єдині в тому, що українські авангардисти у своїй творчості зуміли поєднати національні традиції, зокрема вітальність народного мистецтва, стилістику нових європейських те-

чій, що призвело до збагачення їхньої пластичної мови, розмаїття прийомів побудови, а відтак до створення нових і оригінальних за виразом живописних композицій.

**Актуальність дослідження.** Досягнення українських авангардистів високо оцінені у світі, що викликає постійне зацікавлення до наукового вивчення та обґрунтування цього феномена. У фокусі дискусій науковців його генезис, особливості розвитку, національне підґрунтя, місце і роль у світовому авангарді тощо. Чи не найскладнішим є питання української складової у конструктивній ідеї творів авангардистів.

Кожен з дослідників визначає своє певне коло митців, що на його думку репрезентують український авангард. Це зумовлено тим, що одні з них народжені в Україні, спочатку отримали тут художню освіту, а потім

продовжили її за кордоном, де й відбулося їхнє становлення, скажімо, у Франції, Америці, Росії чи інших країнах. Йдеться про О. Архипенка, Д. Бурлюка, О. Екстер, К. Малевича, В. Татліна та ін., чії твори входять до аналізу явища. Інші митці, такі як М. Бойчук, С. Налепинська-Бойчук, М. Жук, Ф. Кричевський, О. Мурашко, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Нарбут, В. Єрмилов, М. Синякова, А. Петрицький свій фах здобували за кордоном, або мали студії, зокрема й в Україні, де відбувалося їхнє становлення. Інша група – це О. Богомазов, І. Падалка, В. Седляр та ін., які здобували художню освіту й реалізували свої творчі інтенції в Україні. Є й такі, хто приїжджав до України, періодично беручи участь у різних творчих проєктах (О. Розанова, Л. Попова, В. Кандинський та ін.), чи викладав в Академії мистецтв (К. Малевич, В. Пальмов та ін.). Історично склалося так, що в орбіту українського авангарду, поряд з українськими митцями, органічно входили майстри інших країн, які суттєво впливали на українську культуру [1, с. 2]. Серед цієї плеяди важко однозначно говорити про український авангард. За таких обставин мистецтвознавець Г. Складенко пропонує окреслювати це явище як авангард в Україні [2, с. 318], що дасть можливість розглядати магістральні творчі спрямування й виокремлювати в них національну складову. Це дасть підстави для маркування феномена «українського авангарду».

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Дослідження виконане відповідно до тематичного

плану фундаментальних наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

**Аналіз останніх джерел та публікацій.** Дослідженню авангарду в Україні присвячено чимало праць таких закордонних вчених, як Ж.-К. Маркаде, В. Маркаде, А. Накова, М. Мудрак, Д. Боулта, Г. Коваленка, вітчизняних – Д. Горбачова, Н. Асєєвої, О. Федорука, О. Лагутенко, Л. Соколюк, О. Кашуби-Вольвач, Л. Савицької, Г. Складенко та ін., які розглядали це явище на тлі художніх процесів першої третини ХХ ст. Увагу приділяли епістолярній спадщині митців, їхній виставковій діяльності, творчості в різних видах та жанрах мистецтва. У працях часто звучала думка, що витоки українського авангарду пов'язані з українським народним мистецтвом. Цю тезу автором даної розвідки обґрунтовано у статтях, де зроблено порівняльний аналіз художньої мови, принципів будови твору селянських декоративних розписів і безпредметних композицій О. Екстер та К. Малевича [3]. Ж.-К. Маркаде у науковій праці «Простір, колір, гіперболізм: характерні риси українського авангарду» констатує, що «художники в Україні були під сильним впливом простору, світла, кольорової гами і форми українського народного мистецтва, яке належить до найбільш різнобічних мистецтв світу» [4, с. 234]. Гіпотезу про те, що народне мистецтво є одним з найважливіших джерел супрематизму, висунули О. Найден та Д. Горбачов у статті «Малевич мужицький», зазначаючи, що «модернізм Малевичів запліднений і піднесений його пієтетом перед народним мистецтвом» [5].

За всієї переконливості авторів щодо ролі українського народного мистецтва у становленні українського авангарду, залишається чимало нез'ясованих питань. Тому Г. Скляренко у публікації «Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку» [2] наголошує на необхідності уточнення рис регіональної та національної моделі цього явища.

**Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Питання еволюції формально-пластичної мови українського авангарду на сьогодні є одним з малодосліджених.

**Мета статті:** розглянути творчість К. Малевича, О. Екстер та О. Богомазова як провідників українського авангарду, обґрунтувати вплив національного мистецтва на еволюцію їхньої формально-пластичної мови у безпредметному (абстрактному) живопису.

**Новизна наукового дослідження.** Встановлено, що український авангард йшов шляхом експерименталізму й тяжіє до внутрішньої провокації, натомість російський авангард – до зовнішньої провокації в рамках соціуму.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок** полягає у розробці методології художнього аналізу творів художників українського авангарду, насамперед безпредметного живопису.

**Виклад основного матеріалу.** На думку французького мистецтвознавця, історика мистецтва Ж.-К. Маркаде, українська школа авангарду має абсолютно незалежну історію, яка починається з експозиції «Ланки» 1908 р. у Києві, організованої О. Екстер та Д. Бурлоком, і триває до часу припинення ви-

дання у Харкові журналу «Нова Генерація» (1928–1930) [4, с. 236]. Цей період у художньому житті Києва, Харкова, Одеси позначений активізацією виставкової діяльності, в якій брали участь О. Екстер, О. Богомазов, К. Малевич, В. Татлін, В. Кандинський, В. Єрмілов, Г. Нарбут, М. Бойчук, А. Петрицький та ін. Їх творчі методи свідчили про появу особливої мови, якою вони виражали свій погляд на світ. Нове художнє мислення та бачення, способи вираження нової концептуальної ідеї, руйнували стереотипи у сприйнятті творів, де формотворчим чинником виступає новітня форма та колір. На думку канадського історика мистецтва Патриції Е. Бовей, феномен українського авангарду є не регіональним явищем, а міжнародним [6, с. 15], водночас він виділявся національним підґрунтям і вніс свою частку у розвиток кубізму, футуризму, супрематизму, кубофутуризму, конструктивізму.

Модернізм – це філософський рух, який відкинув визначеність про-світницького мислення і релігійні переконання, але його становлення збіглося з кризою колишнього світового порядку та новими досягненнями науково-технічного прогресу. Світ неспізнано змінився, і водночас з ним змінилася й естетична парадигма мистецтва, що позначилося на ідейних засадах різних напрямів, зокрема авангарду, суть якого – тотальне оновлення культурної моделі світу, а відтак протиставлення нового, передового за ідейним і художньо-формальним вирішенням традиційному, консервативному.

Український авангард формував-

ся під впливом європейського модернізму, що об'єднував безліч відносно самостійних ідейно-художніх напрямів і течій. Загалом авангард вирізнявся радикальністю, естетичними новаціями та концепціями, рефлексією на гостросоціальні та політичні проблеми (термін «авангард» було перенесено зі сфери політики до галузі художньої критики у 1885 р. Теодором Дюре у Парижі, відтоді він поширився і має присмак боротьби за все нове, нетрадиційне у мистецтві [7, с. 2]), але в Україні він йшов шляхом експерименту. Експерименталізм тяжіє до внутрішньої провокації в рамках інтертекстуальності, авангард – до зовнішньої провокації в рамках соціуму [8, с. 170]. Останнє більше властиво російському авангарду, з його революційним протестом, українському – помірний експерименталізм, тому художники спрямовували свої пошуки на творення нового художнього простору твору, форми та мови, синтетичної у своїй основі. Мова – це символічний код культури, знакова система, що є засобом спілкування і мислення. Тому у творчому самовираженні митці апелювали до стилістики модерністських течій та напрямів, українського народного мистецтва, іконопису тощо. Авангард в Україні, на думку Б. Лобановського, не був відірваний від національного ґрунту (давніх пам'яток, мозаїк та фресок Київської Русі, українських та російських ікон, народної картинки). Так, К. Малевич свої новаторські пошуки у мистецтві супрематизму пов'язував з розписами Поділля [9, с. 9]; О. Нога визначає джерела українського авангарду в іконопису та «глибинній народ-

ній традиції» [10, с. 186]; Г. Нарбут та його послідовники, «...у підході до переосмислення традицій книжкової графіки прагнули оволодіти основами національної образотворчості, звертаючись до іконопису, старої гравюри, вибійки, лубка», – зазначає О. Лагутенко [11, с. 109]. Це уможливило синтез художніх мов у формально-пластичній мові авангардистів, що виявилось в архипенктурі О. Архипенка, кубофутуризмі О. Екстер та О. Богомазова, неовізантизмі М. Бойчука та його школи, супрематизмі К. Малевича, конструктивізм В. Єрмілова, А. Петрицького та ін. Звичайно, прямого наслідування зазначених джерел у роботах авангардистів ми не побачимо, але явними будуть кольорові співвідношення, трансформація орнаментальних елементів і мотивів, принципи їхньої будови, емоційна тональність та вітальність народного мистецтва.

Митці авангарду маніфестували розрив з класичним мистецтвом та його естетичними нормами, але безпосередньо звертались до архаїки, першоджерел творчості, фольклору, створюючи новий образний світ. Вони звертались до явищ, яких не вміло бачити, розуміти і віддзеркалювати традиційне мистецтво. Тому авангард ірраціональний і водночас докорінно раціоналістичний, а його головним важелем, як вважає В. Турчин, є концентрація ідей [7, с. 172], які на початку ХХ ст. були утопічними. Митці намагалися позитивно зобразити якісь вищі еманції Духу, звертаючись до першоджерел, перебудувати на їхній основі світ у масштабах космосу. Художньо-естетичні засади

українського авангарду сформувалися в процесі поступового синтезу передових ідей західноєвропейського мистецтва з національною культурою. «Українські авангардисти, шукаючи глибинні художні «архетипи», охоче перетворювалися на «неопримитивістів», набираючи переживань із надр колективної свідомості, підсвідомості, надсвідомості [...] саме своїм пошуком гармонійних відносин з природою та космосом» [12, с. 9]. Це позначилося на акультурації художньої мови живопису авангарду, який репрезентував нову реальність у нових знаках-символах, що за своїм сенсом сягали глибин першооснов світу. Апелюючи до різних джерел художники розробляли нову художню систему.

Зрозуміло, що для багатьох українських митців ці джерела безпосередньо пов'язані з національною культурою, риси якої і є складовою українського авангарду. На думку Ж.-К. Маркаде: «Простір є первісним елементом з малярської точки зору. А простір України означає шир степів, повну свободу рухів і духу (не забудьмо, що тюрсько-татарське слово «козак» спочатку означало «вільна людина», «незалежна людина», «шукач пригод», «кочовик»). <...> всі художники, що коли-небудь мали своє коріння в українській землі, всмоктали ці вічні цінності (що беруть свій початок з трипільської культури третього тисячоліття до Р.Х.), вони всі відчували обов'язок виходити за власні межі» [4, с. 235]. Наприклад, у ранній творчості О. Архипенка явні відголоски архаїчної скульптури та її семантики, у період зародження скульп-

птуро-живопису («Archipentura») виявилася колористична культура народного мистецтва, оскільки через узагальнену форму елементів орнаменту та їхній локальний колір у народному мистецтві відображувалося духовне і символічне. Як зазначав сам художник, поєднуючи форму й колір він творив новий напрям, який полегшував вираження абстрактного, духовного чи символічного. «Архипентура» репрезентує увесь спектр реальних рухів і використовує їх як засіб інтерпретації таких проявів життя, що тісно пов'язані з плином часу і зміною простору, таким чином рух виступає як елемент творення простору [13, с. 8].

Елементами творення простору у супрематичному живопису К. Малевича були колір, форма, фактура, рух. Він творив нову реальність, своєрідний космізм, в якому першоформи – квадрат, коло, хрест, – були ідентифікаторами сутнісних основ світу. Така метафоричність і міфологічність перекликається з сакральною геометрією орнаменту, пов'язаною зі світом природи і людини. Орнаменти – це сакральні коди, а найдавніші з них – це коло, квадрат, хрест, трикутник. Кожен з них має своє значення: коло символізує життя, вічність, з центром всередині – світобудову; квадрат – гармонію, порядок і є символом землі, матерії; хрест увиразнює ідею центричності. Ці знаки окремо, або в поєднанні з іншими становлять особливі письмена у народному мистецтві, зокрема вишивки, писанки, розписів. Як відомо, свій творчий шлях К. Малевич починав безпосередньо в селянському середовищі з його

фольклорно-образною культурою і не лише пасивно сприймав усі художні особливості селянського мистецтва, а й сам брав участь у його втіленні – вимащував глиною долівку хати й робив візерунки на печах [14, с. 107]. У своїй автобіографії він писав, що свідомо прагнув наслідувати «життя селян і їх багатогранне мистецтво, маючи на увазі, що форма і колір були створені ними на суто емоційному сприйнятті теми» [14, с. 118]. Саме українська селянська хата, білостінна мазанка, з якою «спілкувався» Малевич відіграла помітну роль в його супрематичній і посткубістичній творчості [15, с. 210], а найближчою аналогією до його безпредметних композицій був геометричний розпис подільських хат, писанок з їхніми астральними знаками, візерунки плахт [15, с. 222]. У 1915–1917 рр. він (один з небагатьох художників-авангардистів) проектував вишивки для майстерні українського села Вербівка. Така співпраця позначилася на художній мові його супрематичних композицій; митець розумів пояснював зміст простих геометричних форм як «площинні (двомірні) одноколірні форми «супрематичних побудов» є «автономними, живими», і не пов'язані з реальним світом. Тут явний зв'язок з орнаментом, що має свій принцип організації плоского декорованого поля, при якому композиційний центр зображення збігається з геометричним центром площини, що використав К. Малевич у «Чорному квадраті» (1915), «Чотирьох квадратах» (1915) та інших супрематичних творах [16, с. 347]. Зміщуючи правий кут фігури вгору, він намалював

«Червоний квадрат», розшифрувавши його як «живописний реалізм селянки у двох вимірах»; ця метафора мала підґрунтя, оскільки вишивку називали «особливим письмом», а її знаки завжди були двомірні. Тому «першоформи» в його живопису були внутрішньосамодостатні й виражали певну сутність. Головний зв'язок К. Малевича з народною творчістю лежить не стільки у мотивах, скільки у кольорі і формі, її площинності і декоративності [17]. «Внутрішнє звучання» форми обґрунтовував і В. Кандинський у своїх теоретичних роботах, зіставляючи вибірації кольору і звуку, й практично втілював це у живописних імпровізаціях і композиціях.

Формотворчі принципи орнаменту та його колористику залучала до творення нової пластичної мови безпредметного живопису О. Екстер. Як зауважує мистецтвознавець В. Габелко: «На прикладі О. Екстер, особливо київського періоду, можна твердити, що без глибокого вивчення та засвоєння народного мистецтва, розвиток авангарду в Україні був би неможливий. З 1910-х років розпочинається один з важливих періодів у житті талановитої художниці, пов'язаний з народними майстрами сіл Вербівка (Київщина) та Скопці (Полтавщина), де вона робила і ескізи одягу, різноманітних вишивок і предметів побуту. Навіть у паризький період свого життя (з 1929 по 1949) О. Екстер залюбки розписувала глечики та інший посуд українськими орнаментами» [18, с. 21]. У Києві 1918–1920 рр. на вулиці Фундуклеївській, 27 (нині Б. Хмельницького) у масандрі вона, разом з І. Рабіновичем, відкрила майстерню декоративного мистецтва, тут студіювали молоді митці А. Петрицький, В. Меллер, М. Шифрін, О. Тишлер та інші [19, с. 213–

214]. Як писала у спогадах її учениця В. Мухіна, «що найбільш вражаючим в Екстер, на відміну від багатьох художників європейського авангарду, був органічний синтез знання, любові та розуміння традиції народного мистецтва з лівими пошуками в власній творчості. Вона виросла з народних українських джерел і разом з тим була мистцем західної культури, чистої води формалістом» [29, с. 75] У супрематичних і кубофутуристичних композиціях О. Екстер відчутні були впливи барокової та селянської вишивки, розписів, килимарства тощо. Лексика орнаменту будувалася на контрасті форм, кольору, динаміці, симетрії, що спостерігається й в супрематичних композиціях О. Екстер, як приклад полотно «Синє–біле–червоне біле–синє–червоне» (1916–1918). Тут явний контраст форм (коло, вигнуті прямокутники) і парні кольорові сполучення (зелений і червоний, жовтий і синій, чорний і білий), рух, перетікання, перекривання форм, що стало фактором виразності пластичної композиції. Формотворчі принципи даної композиції визначаються конструкцією, подібною до конструкції мотиву квітки, зображеної у профіль, – характерної деталі розпису весільних скринь, але в даному випадку підпорядкованої ідеї твору [21, с. 391]. Подібні експерименти спостерігаємо і в інших її абстрактних композиціях [22].

Послідовно розвивав авангардні ідеї О. Богомазов, який став одним з провідних українських художників кубофутуризму. Він творив власні новачійні системи живопису, його цікавив генезис художньої форми, ритм як якісна категорія живопису, співвідношення локальних кольорів, «силове поле» форми у просторі

тощо, митець вважав, що форма народжується від моменту руху первісного елемента – крапки. Його вирізняв аналітичний підхід до мистецтва та дух експериментаторства, що позначилося на численних графічних та живописних композиціях. Художник бачив своїм завданням передати світ, що постійно змінювався, фіксувати його ритм, темп, динаміку, тому в його роботах превалювала експресія, посилена власним світовідчуттям стрімкого технічного прогресу та урбаністичного укладу життя. Тому у роботах він зміщував плани, вибудовував простір на різнонаправлених лініях форм, створюючи своєрідний лабіринт смислових зв'язків, активно використовував акцент, виражений у сходженні в одну точку ліній, щоб підкреслити рух, динаміку форми, її семантику та роль у художньому просторі. Ґрунтовно вивчаючи творчість митців різних напрямів модернізму, він сформував свою художню мову, розробив іконографію, виразність якої зумовлена виявом внутрішньої експресії зображуваних форм, посилення її контуром, лініями чи кольорним контрастом. Власні світовідчуття і дух української природи, культури митець органічно поєднував у живописних композиціях. Свої експерименти О. Богомазов обґрунтував у теоретичному трактаті «Живопис та елементи», написаному у 1914 р. Багато положень його рукопису випередили теоретичні досягнення «Супрематизму К. Малевича» (1920), і «Крапки та лінії на площині» В. Кандинського (написана 1918–1919 рр., опублікована у 1926 р. в Баухаузі) [23, с. 4].

Радикальні ідеї авангарду вплинули на зміну художньої форми багатьох українських художників, серед

яких брати Д. і В. Бурлюки, В. Єрмілов, Б. Косарев, А. Петрицький, В. В.Меллерта ін., які творили нову ілюзорно-символічну, метафізичну, трансцендентну реальність. Її часово-просторовий континуум відображався у складаних ритмічних співвідношеннях геометричних та абстрагованих форм, що мали не естетичну природу, а скоріше метафоричну. Тому авангард утвердився як символ вільної творчості, експерименту та новачій. Український мистецтвознавець, професор Д. Горбачов вважає, що генетично авангард пов'язаний з мистецтвом сецесії та постімпресіонізмом, але в українському варіанті присутнє бароко, що виявлялося у декоративізмі форм, пульсуючій живописності, драматизмі на межі хаосу і порядку [24, с. 3].

**Головні висновки.** Отже, у здійсненому огляді творчості українських художників К. Малевича, О. Екстер, О. Богомазова – представників українського авангарду, встановлено, що активне звернення до джерел української культури та мистецтва, вплинуло на формування їхньої художньої мови, і виявляло національну складову у цьому європейському напрямку. Їхні експерименти та пошуки спрямувалися на творення нової форми мовою, якою вони виражали свій погляд на світ.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Результати дослідження можуть бути використанні для розробки методики аналізу творів українського авангарду, а саме безпредметного (абстрактного) живопису.

1. *Щокіна О.* Особливості філософсько-культурологічних поглядів художників українського авангарду // Автореф. дис. на здобуття ступ. канд. культурології. – Сімферополь, 2009. – 22 с.

2. *Скляренко Г.* Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку / Г. Скляренко // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 318–322.

3. *Юр М. В.* Конструкція мотиву «квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910–1920-х рр. // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – К.: СПД Пугачов О. В. – НК, 2008. – Вип. 9. – С. 60–68; *Юр М. В.* Українські селянські розписи і безпредметний живопис: діалог пластичних мов // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва Акад. мист-в України. – К.: Музична Україна, 2008. – Вип. 4–5. – С. 383–394.

4. *Маркаде Ж.-К.* Простір, колір, гіперболізм: характерні риси українського авангарду // Горбачов Д. «Він та я були українцями»: Малевич та Україна / упоряд. С. та О. Папета. – К.: Сім студія, 2006. – С. 234–236.

5. *Найден О., Горбачов Д.* Малевич мужицький // Горбачов Д. «Він та я були українцями»: Малевич та Україна / упоряд. С. та О. Папета. – К.: Сім студія, 2006. – С. 199–209.

6. *Patricia E. Bovey.* Remerciements //The Phenomen of the Ukrainian Avant-garde 1910–1935: Catalog. – Canada: Winnipeg Art Gallery, 2001. – 196 с., іл.

7. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.

8. *Умберто Эко.* «Группа-63», сорок лет спустя // Умберто Эко. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю / Пер. с исп. И. Арьяковской, М. Визеля, Е. Степанцовой. – Москва: АСТ: CORPUS, 2014. – С. 139–175.

9. *Лобановський Б.* Авангардизм // Мистецтво України. – К., 1995. – Т. 1. – С. 9.
10. *Нога О.* Теорія мистецтва // Бойцов Д., Шмагало Р., Колдубай І., Нога О. На перехресті Європи і віку. Іван Мозалевський, Соня Делоне. – Львів : Українські технології, 1996. – 276 с.: іл.
11. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття [Текст] / О. Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2006. – 240 с.: іл.
12. *Канішина Н.* Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: автореф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук. – К., 1999. – 20 с.
13. *Archipenko.* Catalogue of exhibition and description of Archipentura. The Anderson Galleries. New York, 1928. – 20 p.
14. *Харджиев Н.,* Матюшин М., Малевич К. К истории русского аван-гарда. – Stockholm : Hylaea print, 1976. – 189 с.
15. *Горбачов Д.,* Найден О. Малевич мужицький // Хроніка 2000. – 1993. – №3–4 (5–6) – С. 210–231.
16. *Юр М. В.* Український селянський настінний розпис і безпредметний живопис К. Малевича 1915–1917 рр.: конструктивна ідея // VI Міжнародний конгрес українців. Музикознавство, образотворче мистецтво, театрознавство, кінознавство. Кн. 2. Доповіді та повідомлення. – Донецьк-Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2005. – С. 344–353.
17. *Петрова Е.* Народные источники и русское искусство начала XX века // Авангард и его русские источники. – Баден-Баден, 1993. – С. 9–13.
18. *Габелко В.* Національний авангард 20–30-х років [Текст] / В. Габелко // Музика: науково-популярний журнал з питань музичної культури. – 1997. – № 6. – С. 20–22.
19. *Коваленко Г. Ф.* Александра Экстер: путь художника. Художник и время / Авт.-сост. Г. Ф. Коваленко. – М. : Галарт, 1993. – 288 с., ил.
20. *Три всесвітньо невідомі* постаті українського авангарду: Євген Сагйдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова / Авт.-упоряд. О. Нога, І. Колдубай, Т. Девдюк, Б. Савицький, Я. Бобош. – Львів : «ЛОГОС», 1994. – 188 с., іл.
21. *Юр М. В.* Українські селянські декоративні розписи як одне з джерел розвитку авангарду 1910–1920-х рр. // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист. України. – К. : ФЕНІКС, 2012. – Вип. 8. – С. 388–396.
22. *Юр М. В.* Декоративізм як стилістична основа безпредметного живопису Олександри Екстер // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. академії мистецтв України. – К. : ФЕНІКС, 2012. – Вип. 8. – С. 376–387.
23. *Олександр Богомазов.* 1880–1930: Каталог творів / Упоряд. М. М. Колесніков, авт. вст. ст. Е. О. Димшиць. – К. : Гарант, 1991. – 52 с.
24. *Український авангард 1910–1930 років:* Альбом / Авт. вст. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. – К. : Мистецтво, 1996. – 400 с., іл.

## **Український авангард: путь к формально-пластическому языку**

*Марина Юр*

**Аннотация.** В статье рассмотрено творчество художников К. Малевича, А. Экстер, А. Богомазова в контексте развития украинского авангарда; указано, что в поисках выразительности формально-пластического языка беспредметной живописи они сочетали черты европейского модернизма и национальной культуры, которая проявлялась в ярком колорите, динамике и конфигурации форм.

**Ключевые слова:** украинский авангард, формально-пластический язык, беспредметная живопись, цвет, пространство, народное искусство.

## **Ukrainian avant-garde: way to formal-visual languages**

*Maryna Yur*

**Annotations.** The aim of this work is to study the characteristics of non-objective painting artists of Ukrainian avant-garde, to identify the sources of their formal-visual language.

**Research Methodology.** In examining the development of Ukrainian avant-garde were used the comparative-historical method, determining the characteristics of the relationship with the avant-garde folk art – system, comparative – analysis of works of non-objective painting and ornament painting, embroidery.

**Results.** It was found that the artists K. Malevich, A. Ekster, A. Bogomazov and others with a study of the art system of national art, brought its elements in the artistic language of abstract painting. Ukrainian and foreign scientists, who have been studying the Ukrainian avant-garde, noted, that he has a bright coloristic and dynamic basis, they have seen the impact of national culture. An achievement of Ukrainian avant-garde is highly appreciated in the world and is a permanent interest in the scientific study and the justification of this phenomenon. Therefore, its place and role in the global forefront, as well as national characteristics, are a major issue in the science of art. K. Malevich, A. Exter, A. Bogomazov believe ideologists avant-garde ideas in Ukraine and comparative analysis of their non-objective compositions and folk ornament paintings and embroidery, at the level of the composition, the iconography of the elements of color, style, confirm the influence of folk art in the formation of formal-visual language the avant-garde.

**Novelty.** It is shown as a historical and cultural situation of the beginning of the twentieth century in Ukraine influences the development of avant-garde ideas and practices. It is proved that the artists in the formal language of the non-objective compositions combine features of European modernism and national culture.

**The practical significance.** Ukrainian scientists, artists, students will be able to expand their knowledge of the Ukrainian avant-garde, his origins. Article material will be useful for the development of projects of exhibitions, training courses, lectures.

**Key words:** Ukrainian avant-garde formal visual language, non-objective painting, color, space, folk art.

УДК 76 (477)

**Олег Руденко***кандидат мистецтвознавства,  
доцент Української академії друкарства, м. Львів*

## **Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві**

**Анотація.** Досліджується львівська школа станкової графіки як окреме явище в європейському мистецтві ХХ століття. Показано розвиток графіки впродовж двох цілковито відмінних періодів – до Другої світової війни в Австро-Угорській імперії та Польщі і після війни, коли Львів увійшов до складу Радянської України. Визначено особливості формування графічної мови, яка народжувалася в багатонаціональному середовищі міста під впливом світових мистецьких течій та плекала народну традицію. Виявлено, що львівська графіка віднайшла нові дороги в мистецтві, поєднуючи чисто формалістичні пошуки з фігуративністю, стилізацію з сюрреалізмом, зберігши та розвинувши технічні надбання естампа.

**Ключові слова:** графіка, митець, форма, ідея, творчість, мистецтво.

**Постановка проблеми.** Львівська школа графіки, про яку можна говорити як про феномен сучасного творчого життя міста Лева, має давню традицію, що складалася впродовж віків. З минулого століття графіка посіла гідне місце поруч з іншими видами образотворчого мистецтва. Її інтенсивний поступ йшов поряд з геополітичними змінами, які мали місце на мапі Європи. Особливе і неповторне обличчя львівської графіки формувалося в багатонаціональному культурному середовищі, всупереч пануючим устроєм. Тільки у ХХ ст. маємо декілька різних державних формацій, які пережив Львів: Австро-Угорську імперію до 1918 року, Польщу (1918–1945), Радянський Союз

(1945–1991), самостійну Україну від 1991 року. Міф багатокультурного мистецького Львова творили видатні графіки, серед яких українці, поляки, євреї, вірмени, представники інших національностей. Як не дивно, але історичні, не раз трагічні політичні зміни не дали львівській графіці зійти на манівці, а, навпаки, дали поштовх до збагачення образотворчої палітри.

**Актуальність дослідження та зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями.** Особливого значення явище львівської графіки набуває у наш час, коли мистецтво перестає бути вузькою фаховою дисципліною, але має інтердисциплінарний характер. Станкова і книжкова графіка роз-

виваються й доповнюються новими комп'ютерними технологіями. Та все ж класичні композиційні прийоми, технічна вправність митця, здатність володіти досконалим рисунком, креативність мислення в ідейних та формальних пошуках залишаються і надалі головними чинниками у мистецтві графіки. Не зрозумівши і не осмисливши надбаня минулого, важко створити щось вартісне в майбутньому.

#### **Аналіз останніх досліджень.**

Проблемам графічного мистецтва Львова ХХ ст. присвятили свої наукові розробки чимало дослідників, серед яких О. Лагутенко, Р. Яців, О. Голубець, а також з'явилася низка статей та монографій, присвячених конкретним видатним графікам минулого століття. Ольга Лагутенко ґрунтовно досліджує зміни, які відбулися у Львові – столиці Галичини [1]. Місто на зламі ХІХ–ХХ століть вбирало подих сецесії й символізму, розвивалося і притягувало художників. Львів стає осередком обговорення нових мистецьких тенденцій. Теоретичні та світоглядні аспекти формування мистецтвознавчих ідей і впливів на художнє життя міста проаналізував у наукових дослідженнях Роман Яців [2]. Виділивши український контекст як рушійну силу, науковець наголосив, що «Симбіоз східного і західного елементів для української культури мав не декларативне, а глибоке естетичне підґрунтя» [3, с.15]. Орест Голубець показав тоталітарну дійсність повоеваного середовища Львова, зібравши та проаналізувавши досягнення митців після

1939 року [4].

**Новизна наукового дослідження** полягає в теоретичному осмисленні львівської школи графіки як явища полікультурного, яке існувало впродовж ХХ ст., не зважаючи на воєнні та політичні зміни, зберегло своє неповторне та характерне обличчя і продовжує інтенсивно розвиватися сьогодні. Особливо важливим цей погляд буде для методологічного усвідомлення конкретних теоретично-формотворчих прикладів у цілісній картині розвитку графічного мистецтва, змін, які відбулися в соціокультурній та етнокультурній площині.

**Виклад основного матеріалу.** Від початку минулого століття починає дозрівати і набирати нових форм мистецьке явище, яке विकристалізується в окрему графічну школу, овіяну туманом легенд, полиском міфу та загадковістю львівського вогкого клімату. Графіка пройде складний шлях від реалістичного до стилізованого й абстрактного, розвиваючи ідейні та зображальні антитези, які дивним чином узгоджуються на площині картини. Митці, поєднуючи різні мови художнього вираження, занурившись у філософські, магичні, структурні, герменевтичні, психологічні та метафізичні теорії в майстернях закам'янілого тіла старого міста, творитимуть неповторний графічний образ львівської школи.

Львівські митці, пам'ятаючи романтичну графіку Артура Гротгера, який у своїх фігуративних рисунках циклу «Війна» передав у жіночому образі не тільки патріотизм, а й силу, ніжність і нерозділене кохання до львів'янки Ванди Моне,

підуть далі у символістському поступі, шукаючи нових ідей, виражатимуть свої сокровенні почуття відкрито й ніжно, а графіка набуде особливого інтимного звучання. Традиційно переплітатимуться кохання й війна, буття та вічність, метафора, символ та алегорія, пізнане і незрозуміле, вічне та скінченне, біблійне і синкретичне. Пошуки не банального, але нового в мистецтві, а саме, різні підходи до площини графічного образу демонструватимуть поляки Казімеж Сіхульський, Мечислав Рейзнер, Станіслав Дембіцький, євреї Маврицій Лілієн, Людвік Лілле, вірменин Теодор Аксентович, українці Юліан Панькевич, Іван Труш, Модест Сосенко, Михайло Бойчук, Олена Кульчицька та інші. Продовжуючи мистецьку традицію особливого ставлення до міста як до малої вітчизни, започатковану в XIX ст. витонченими кольоровими літографіями чеха Кароля Ауера, передає нам свою любов до Львова в прекрасних видах міста, створених у 1914–1915 роках в тій же техніці, Одо Добровольський.

На нашу думку, відправною точкою для якісних змін у львівському графічному середовищі могли послужити символіко-сецесійні розважання Мар'яна Ольшевського, який 1906 року у графічній формі книги презентує філософську дорогу, що будується на психологічній дескрипції дійсності, котра веде до нового оптимістичного світосприйняття [5]. Індивідуальність мистця, зі всіма його відчуттями, шукає вічного спасіння через мистецтво і наближається до об'єктивної правди.

Оптимізм народжується в душі художника тому, що він знає: його здобутки не зникнуть, а продовжаться у творчості наступників.

Бачимо, як легко і невимушено відкривається епохою декадентизму та символізму неоромантична завіса Львова, щоб переплавитися в горнилі авангардних течій та кристалізуватися в мистецьких групах, де графіка посідатиме передові позиції. Ідея чистоти та віри в креативну силу мистецтва зазнає кривавого «редагування» під час Першої та Другої світових воєн. Поряд з неовізантизмом Михайла Бойчука, оформленим 1910 року в Парижі на Салоні Незалежних, розвиває творчу діяльність Олена Кульчицька, відроджуючи мистецтво українського деревориту [6, с. 23].

У першій половині XX століття інтенсивно формуються під впливом західних течій нові напрямки, художники гуртуються в об'єднання й товариства, відбуваються виставки, які демонструють пошуки львівських митців [7]. Зокрема, в тридцять років виникають нові течії, які вплинуть на подальший розвиток графіки в другій половині століття, незважаючи на те, що прийде час соцреалізму, де ідеологія буде скерована на «виправлення» хибних формальних підходів до мистецтва.

Особливого розвитку від 1917 року у Львові набуває польський експресіонізм, який переростає в новий рух формізм, що використовує здобутки кубізму, експресіонізму, футуризму і йде далі у своїх пошуках. Людвік Лілле, Станіслав Матусяк, Зигмунт Рад-

ніцкі, Збігнев Пронашка, Титус Чижевський в 1920–1922 роках на виставках у Львові презентують свої формістські пошуки. Саме у Львові розгортається підтримка польського експресіонізму професорами університету: істориком мистецтва Яном Болоз-Антоневичем і теоретиком формізму, митцем і математиком Леоном Хвістеком, які будують міцну світоглядну основу для майбутніх перетворень [8]. Леон Хвістек, пропагуючи формізм, розробляє на його основі концепцію стрефізму [9]. Інтелектуалізовані теорії професора логіки і математики Леона Хвістека впливають на нові виражальні пошуки. Аспект відновлення рівноваги між формою та ідеєю, який пропагував Леон Хвістек, буде надзвичайно важливим для львівського мистецького ґрунту. Митці, а зокрема графіки, не підуть в напрямку відчуття дійсності виключно через абстракцію (наприклад поняття «чистої» форми у Станіслава Віткевича або Владислава Стшемінського), не відкинуть ідейну складову. Вони шукатимуть паритетних підстав для поєднання форми та ідеї в мистецькому творі, сповненому власним індивідуальним світовідчуттям. Ідея не піддасться цілковитому вихолощенню формою. Шляхом пошуку нових форм піде і перша Краківська група, до якої належав Леопольд Левицький і яку підтримуватиме Леон Хвістек.

У Львові вирує мистецьке життя. В 1920-х роках організується сюрреалістична група «Артес» і створюється Спілка львівських митців-графіків, яка, у співпра-

ці з варшавським Товариством «Рит», відроджує графічне мистецтво і звертає особливу увагу на ксилографію. До них входять графіки: Людвік Тировіч, Людвік Лілле, Олександр Кшивоблоцкі, Ежи Яніш, Яніна Новотнова, Казімеж Лотоцкі [6, с. 47–48]. Неподалік Львова, в Дрогобичі працює талановитий письменник і графік єврейського походження Бруно Шульц. Він у 1920–1922 рр. створює «Книгу ідолопоклонства» – повні еротичного гротеску графіки в техніці *cliché-verre*. Графік крокує звивистими сюжетними слідами *Venus im Peltz* львів'янина Леопольда фон Захер-Мазоха, де мужчина поневолюється жінкою аж до самознищення. Його твори відверті та сповнені холодною жорстокістю людського пожадання. Жінка вже не є натхненням до перемоги, як у Гроттгера, але самицею, спраглою володіння...

У 1922 році у Львові створюється Гурток діячів українського мистецтва (ГДУМ), який організовує виставки графічних творів. У техніках деревориту, офорта, сухої голки, ліногравюри, літографії працюють Олена Кульчицька, Михайло Осінчук, Святослав Гординський, Ярослава Музика, Леон Гец, Стефанія Гебус-Баранецька. В 1931 році утворено Асоціацію незалежних українських митців (АНУМ), яка, підкреслюючи своє європейське кредо, експонує роботи не тільки львівських, але й іноземних митців: рисунки Андре Дерена, Рауля Дюфі, Амадео Модільяні, Пабло Пікассо, офорти Марка Шагала тощо. Також 1932 року у Львові побачила

світ книга «Екслібріс» (Exlibris), де було вміщено праці та проаналізовано здобутки видатних львівських графіків [10]. Як зазначає Роман Яців, вплив на формування мистецтва Львова 1930-х років мали художники, а зокрема графіки, які прибули зі Східної України. Якщо Роберт Лісовський та Микола Бутович були послідовниками пошуків Георгія Нарбута, який викладав в Українській академії мистецтв (1917–1920), то «Павло Ковжун у своєму методі графіки погодив ідею необароко з експресіонізмом, кубофутуризмом, вийшовши на вишукану авторську мову в руслі ар деко» [11, с. 24].

Після Другої світової війни, коли державні кордони набрали нових обрисів, а Львів опинився в тоталітарному середовищі, особливе місце в графіці посядуть Олена Кульчицька, Ярослава Музика і Леопольд Левицький. Творчість Олени Кульчицької мала неабиякий вплив на молодих художників, які працювали у подібному напрямку. Вона була досвідченим викладачем та добрим рисувальником [12]. Серед технік пріоритетною була графіка, а також акварель, оформлення книги. Праці Кульчицької наділені чуттєвим психологізмом, душевністю і теплотою. До самої смерті 1967 року вона ділилася своїми знаннями.

Якщо творче життя О. Кульчицької розвивалося у першій декаді ХХ століття, то Л. Левицький входив до нього під впливом львівського переосмисленого експресіонізму – формізму та сюрреалізму 1920-х років. Його інтенсивне твор-

че життя починається в 1930-ті роки і порушене тоді питання «форми» не даватиме йому спокою і в радянський період. Праці Леопольда Левицького на тій львівській повоєнній ідеологічній «мілізні» стануть прикладом стійкості і любові до мистецтва. Графік не покинув авангардних напрацювань попередників, а вміло трансформував їх в умовах соціалістичної дійсності. Його формалістичні пошуки, через які виявлялася оригінальна ідея митця, поєднали довоєнну добу, коли він виховувався як митець в Парижі і Кракові, і повоєнні здобутки.

У Леопольда Левицького абстракція та деформація стають підвалиною, з якої виростає розуміння функції предмета на площині твору мистецтва. Відкривається шлях до переосмислення в графіці фігуративності, яка здобуває подальший розвиток в інтерпретаціях наступників. З формотворчого джерела Леопольда Левицького, розіллється ціле море структурованих ідеалізовано-метафоричних пошуків серед митців, більшість з яких будуть його послідовниками.

Л. Левицький у своїх пошуках був близький до бельгійського графіка Франса Мазареля, особливо популярного своїми графічними циклами в міжвоєнний період. Його дереворити присвячувались нагальним проблемам сьогодення, були соціально спрямовані, так само як у Левицького, який тонко відчував свій час. Естампи Левицького 1930-х років, а також серії ліноритів 1946–1960-х відображають ідеологію того часу, життя простої

людини, наповненні критичною метафорою сьогодення. Заслуга Левицького в тому, що він тонко відчував всі часові зміни. Свої роботи, які не вписувалися в канву того часу, він створював, як і інші художники андеграунду, «до шуфляди» (лінорити «Маски», «Люди», «Композиції» 1960-х років, «Місто» 1970-ті роки.) У тоталітарному суспільстві Леопольд Левицький почувався серед маси художників-соцреалістів надзвичайно самотнім. Як пише Г. Островський, «...хоча він ніколи не викладав, напевно, кожен другий львівський графік вправі рахувати себе його учнем» [13, с. 5]. Він був завжди відкритий до творчого спілкування, дораджував молодим художникам. Був одним з небагатьох, хто в тій мистецькій повосенній «пустелі» спонукав до творчої думки.

Послідовники плеяди митців довоєнної генерації Ю. Чаришніков, О. Аксінін, а потім В. Пінігін, В. Дем'янишин, С. Іванов, О. Денисенко відкривають наступну сторінку мистецького життя Львова. Вони, пробиваючи зображальну площину, працюють над вирішенням просторовості. Простір картини стає вікном у духовний, метафізичний вимір. Глядач, через запропоновані структурні елементи створеного середовища, відчуває об'ємність зображуваного, «втягується» до середини картини. Тут основним елементом стає лінія, доповнена плямою і повітряністю перспективних зображень. На перший план виступає філософія буття, можливо спекулятивна, підігріта різними східними синкретичними поглядами та релігіями. Мода на «схід»

п'єднується з пластикою об'ємних, реалістичних форм, які доходять до сюрреалістичного звучання.

Учнем Левицького, який абсорбував ідеї вчителя і знайшов для них властиве вираження, став Юрій Чаришніков. Переймаючи здобутки Леопольда Левицького, він замислюється над аксіологічними та антропологічними властивостями людини. В основу графіки і пізнання дійсності кладе структурну «матрицю» як засіб вираження духовного стану особистості, а також синергетичності інформаційного простору, наповнює структуровані формальні сегменти ідеєю, вкриваючи їх розмаїттям фактури чи підкреслюючи лінійністю замкнутого простору. Всі ці засоби образотворчого мислення працюють на вираження ідеї художника, утворюючи єдину просторову модель, де кожен елемент взаємодоповнюється іншим. Структурне мислення Юрія Чаришнікова виявляється з особливою силою в офортах та літографіях, книжковій графіці, в яких порушується всеохоплююча тема філософського буття художника в світі, а гоголівська фабулярна ілюзорність розвинута до опоетизованої містифікації.

Осередком «продукування» графіків стає Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (від 1994 р. Українська академія друкарства), звідки вийшли відомі тепер у світі львівські митці О. Аксінін, С. Іванов, О. Дергачов, О. Денисенко, С. Храпов, В. Пінігін, В. Дем'янишин, К. Калінович, Б. Пікулицький, І. Крислач та інші. В їхніх офортах, ліноритах та літографіях прочитується особли-

вий спосіб підходу до лінії, плями, простору. Сергій Іванов продовжує лінію структуризованої площини, поєднуючи в своїй творчості класичну фігуративність з активною побудовою композиції, в основу якої поставив категорії ритму, конструкції. Інтелектуалізацію дійсності через форму як живу систему знаків та символів а ргіогі розробляє Олег Денисенко, посилюючи відчуття глибокого занурення в лабіринти душі особистої міфологізації дійсності. Олександр Аксінін моделює езотеричні простори недосяжного і малозрозумілого, його праці овіяні подихом східної філософії, а непізнання загадковості розчинається в ієрогліфах металевої пластини. Сергій Храпов створює світ, викривлений метафорою дзеркала, його сприйняття дійсності ніби відбиток дзеркальної поверхні є оманливим і в той же час правдивим. Володимир Пінігін тонкою павутиною креслить зображення всесвітнього бестіарію видо-вищ. Лаконічність і зосередженість на символіці предмета репрезентують роботи Валерія Дем'янишина. Мовою сюрреалістичних видінь говорять праці Ігоря Подольчака, Роман Романишин створює світ, наповнений колористичними символами, абстрактного значення набувають праці Михайла Красника.

Народний напрямок у львівській графіці, в основу якого закладені декоративність та українські національні мотиви, найяскравіше репрезентують ліногравюри талановитих графіків, серед яких С. Караффа-Корбут, Б. Сорока, І. Остафій-

чук, Д. Парута, М. Курилич, М. Яців, З. Кецало. Справжнім проривом «залізної завіси» на теренах, де доживала останні роки велетенська тоталітарна імперія Радянського Союзу, стала одна з перших міжнародних виставок графіки «Інтердрук'90», що відбулася з 10 жовтня до 30 листопада 1990 року [14, с. 3]. Особливих зусиль для її організації та укладення каталогу доклали графіки І. Подольчак та М. Москаль. Більша частина представлених робіт належала львівським графікам, які показали себе в різних техніках: від розмаїтих видів офорта до літографії та лінориту. Успіх виставки був беззаперечним, і через два роки з 13 жовтня до 28 листопада 1992 р. вже у незалежній Українській державі, відбулася наступна виставка – «Інтердрук'92». Ці виставки мали стати українським бієнале графіки, але за браком коштів припинили своє існування. Після довгої перерви вже у наступному ХХІ столітті звернено особливу увагу на твори, експоновані в рамках Міжнародного мистецького форуму графіки «Leopolis–2016». В стінах Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові показано 237 робіт у різних класичних техніках друку. Також восени 2016 р. у Києві зібрано і запропоновано до огляду виставку «Графіка: Львів ХХ–ХХІ». Роботи двадцяти львівських графіків показали яке різноманітне графічне «обличчя» має Львів.

**Головні висновки.** Оригінальний образ львівської графіки формувався в поліетнічному середовищі від початку минулого століття.

Розташування Львова на роздоріжжі важливих культурних шляхів додавало графіці особливого центральноєвропейського шарму. Територіальна залежність митців від різних державних формувань – Австро-Угорської імперії, Польщі та Радянської, а потім незалежної України впливала на мистецтво, але не була вирішальною у формуванні естетичної складової творів мистецтва. Головною залишалася традиція, покладена в основу зображальності, та нові мистецькі відкриття ХХ століття. Історичні корені, закладені українською графікою часів бароко, були модифіковані та набули нового звучання, як і польський дереворит, що брав свої взірці зі старої народної гравюри. Галичина стала тою «плідною» землею, де вдосконалювалася друкарська практика австрійської родини Піллерів, які розвинули тут, завдячуючи чехові К. Ауеру, літографічне мистецтво.

З появою у Львові Олени Кульчицької, її графічних пошуків в естампі, починається нова сторінка західноукраїнської графіки, яку творили у міжвоєнний період (1918–1939), поряд з польськими та єврейськими і українськими митцями. Її творчість стала втіленням романтичного академізму, який розвивався після війни у Львові та співіснував із соціалістичним реалізмом, порушуючи також національні, дозволені партією теми.

У 1920–1930-тих роках працюють Я. Музика, П. Ковжун, Р. Лісовський, С. Гординський та інші визначні особистості, які полишили

східні землі тоталітарної України, щоб стати яскравим, але короткочасним спалахом на львівському горизонті тих років. Власне, у той час у стінах Краківської академії формується новий талантизм, який надасть імпульсу львівській графіці другої половини ХХ століття – галичанин Леопольд Левицький. Його твори відрізнялися від символіко-метафоричних пошуків Кульчицької, відбиваючи бунтарські настрої доби, скеровані проти академічних принципів в бік абстракції, примітиву та деформації. Різкі метафоричні вислови, іноді позбавлені академічної композиційної виваженості, стали криком, який «утамавав» та «висушив» соціалістичний реалізм. Настав час творити в «шуфляду» і розмовляти про істинність мистецтва в кулуарах та менших мистецьких групах.

Львівська школа від своїх витоків і до сьогодення пройшла складний шлях становлення, так чи інакше поєднуючи та розвиваючи сформовані впродовж минулого століття елементи зображувального та формального, виявляючи абстрактні та фігуративні елементи, балансує на межі міметичного відтворення та концептуального сприйняття навколишнього світу. У спробі досягнути метафізичне, вічне та чуттєве, екзистенційно нетривке графіки експериментують з різними техніками, поєднуючи формальність композиції з фігуративністю, стилізацію – з сюр- чи гіперреалізмом. Пророчий оптимізм, закладений Мар'яном Ольшевським на початку ХХ ст., і сьогодні

притаманний львівській графіці. Сучасна львівська графічна школа характеризується не тільки ідейним, але й високим технічним вмінням – в одній праці можуть поєднуватися класичний офорт, меццотинто і акватинта, лавіс тощо. Збагачена історичними здобутками минулого, вона інтенсивно розвивається далі і є перфузійною ланкою

між Сходом та Заходом, пульсуючи новими ідеями та збагачуючи європейську культуру.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Матеріали статті можуть бути використані науковцями для дослідження світової графіки минулого століття, а також в контексті розвитку нових сучасних мистецьких напрямків в Україні.

1. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття / Ольга Лагутенко. – Київ: Грані-Т, 2006. – 240 с.

2. *Яців Р.* Львівська графіка 1945 – 1990. Традиції та новаторство / Роман Яців. – Київ: Наукова думка, 1992. – 120 с.

3. *Яців Р.* Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії: збірник статей / Роман Яців. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2013. – 352 с.

4. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. / Орест Голубець. – Львів: Академічний експрес, 2001. – 175 с.

5. *Olszewski M.* Droga sugerowanego optymizmu / Marian Olszewski. – Lwow: ksiegarnia H. Altenberga, 1906. – 44 s.

6. *Ріпко О.* У пошуках страченого минулого. Феномен Михайла Бойчука / Ріпко О. У пошуках страченого минулого / Олена Ріпко. – Львів: Каменярь, 1996. – с. 7–59.

7. Мистецтво Львова першої половини ХХ століття: каталог виставки 14 квітня–24 серпня 1994 р. / ред. Ріпко О. – Львів: Каменярь, 1995. – 104 с.

8. *Antoniewicz J.* Impresyonizm – ekspresyonizm // *Gazeta Wieczorna* / Jan Booz Antoniewicz. – Lwow, 1918. – № 4276. – s. 1–3.

9. *Kostyrko T., Leon Chwistek.* Wybor pism estetycznych / Wybor pism estetycznych [red. T. Kostyrko]. – Krakow: TAiWPN Universitas, 2004. – 356 s.

10. *Екслібріс.* Збірник АНУМ: перший випуск / ред. П. Ковжун. – Львів: Измаград, 1932. – 48 с.

11. *Яців Р.* Образотворче мистецтво Львова між двома світовими війнами: короткий нарис / Роман Яців // Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939): Довідник; Антологія мистецько-критичної думки / Автор-упорядник Яців Р. – Львів: ЛНАМ; Інститут Народознавства НАН України, 2011. – С. 21–30.

12. *Олена Кульчицька (1877–1967).* Графіка. Малярство. Ужиткове мистецтво: альбом-каталог / упоряд. Кость Л., Різун Т. – Львів-Київ: Апріорі. – 392 с.

13. *Островский Г.* Леопольд Левицкий / Григорий Островский. – Москва: Советский художник, 1978. – 112 с.

14. *Возняк Т.* Вступ / Тарас Возняк // Інтердрук'90. Міжнародна виставка графіки. 10 жовтня – 30 листопада: каталог / упоряд. Подольчак І., Москаль М. – Львів, 1990. – С. 3.

## Львовская школа графики как выдающееся явление в украинском искусстве

*Олег Руденко*

**Аннотация.** Исследуется львовская школа станковой графики как особое явление в европейском искусстве XX века. Показано развитие графики в течение двух полностью разных периодов – до Второй мировой войны в Австро-Венгерской империи, Польше и после войны, когда Львов вошел в состав Советской Украины. Определены особенности формирования графического языка, который рождался в многонациональной среде города под влиянием мировых художественных течений, а также лелеял народную традицию. Выявлено, что львовская графика сумела найти новые пути в искусстве, сочетая чисто формалистические поиски с фигуративностью, стилизацию – с сюрреализмом, сохранив и развинув технические достижения эстампа.

**Ключевые слова:** графика, художник, форма, идея, творчество, искусство.

## Lviv Graphic School: a Landmark in Ukrainian Art

*Oleh Rudenko*

**Annotation.** The article explores Lviv graphics as a separate phenomenon in European art of the twentieth century. Albeit rather impacted by various political and social changes that occurred over the century the graphics development will be abstracted from some narrow national and political aspects in the paper, and an attempt will be made to assess its purely artistic value. From the era of symbolism and avant-garde movements graphics acquired some mythological overtone, which despite its romantic touch found surreal and abstract expression in the works of Lviv graphic artists. The paper shows the development of graphics during two completely different periods – the pre-war (until 1939), and postwar, when art rules were imposed by the only one then-correct school – socialist realism supported by Soviet ideologists. In the pre-war period local graphic art developed in two countries: the Austro-Hungarian Empire and Poland. Graphic art life was shaped by outstanding artists of different nationalities: Poles, Ukrainians, Jews, Armenians and of other ethnic groups. They revived the forgotten graphic techniques of woodcut, etching, and lithography. After the war, when Ukraine became a Soviet republic, graphics continued its headway yet it received other features. The most distinguished artists of the time including O. Kulchytska, Ya. Muzyka, L. Levytsky, O. Shatkivskyi, S. Hebus-Baranetska, Yu. Kratohvylya-Vidymyska-preserved the pre-war heritage and enriched it. Whereas Olena Kulchytska's works are filled with psychologism and warmth, reveal certain romantic and symbolic traits, the works of Leopold Levitsky demonstrate rationalism, have formally pronounced composition, and are characterized by simplification and flatness. Under the independent Ukraine their successors and disciples were able to

combine these basic principles, and enrich the graphical palette. The post-modern legacy of the era will get promoted in formal and surreal compositions by Yu. Charyshnikov, I. Pokalchuk, S. Ivanov, V. Pinihin, V. Demyanyshyn, R. Romanyshyn and others. To move along the national path folklore and ethnography will be used in the works of I. Kryslach, B. Soroka, S. Karaffa-Korbut and others. In the composition these various graphic techniques allowed Lviv graphics to combine formalistic searches with figurativeness, stylisation with surrealism, and primitive art with academism.

**Key words:** graphics, artist, form, idea, creativity, art.



# МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

УДК 378.6.096:7|(477-25)НАОМА

**Іван Пилипенко**

*заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри живопису та композиції НАОМА*

## **Педагогічна система М. Бойчука в майстерні монументального живопису Української академії мистецтва**

**Анотація.** В роботі здійснено системний аналіз педагогічної концепції М. Бойчука як керівника творчої академічної майстерні монументального живопису Української академії мистецтва. Виокремлено найбільш уживані методики викладання профільних дисциплін, використовувані професором у процесі виховання фахівців з монументального мистецтва (метод безперервного самовдосконалення, композиційне мислення, послідовність і повторюваність, художній універсалізм, монументалізм як спосіб мислення). Обґрунтовано, що кінцева мета педагогічної системи М. Бойчука – підготовка висококваліфікованого професійного художника-монументаліста, здатного реалізувати свій творчий потенціал, – залишається актуальною і сьогодні.

**Ключові слова:** Українська академія мистецтва, майстерня монументального живопису, М. Бойчук, педагогічна система, фахові дисципліни.

**Постановка проблеми, її актуальність.** Збагачення змісту художньої підготовки майбутніх фахівців неможливе без аналізу досвіду минулих поколінь, а тому логічним видається звернення до періоду формування і ствердження в Україні вищої художньої школи нового типу, де система навчання будувалася за принципом індивідуальних майстерень під керівництвом професора. Один з найталановитіших художників-монументалістів, якого називають родоначальником школи фрескового живопису в Україні, Михайло Львович Бойчук з учнями керованої ним майстерні монументального живопису долучилися до процесів пошуку і творення нового національного мистецького стилю, процесів, що відбувалися у вітчизняному мистецтві перших десятиліть ХХ ст. і були

призупинені через зовнішньо-ідеологізоване втручання. Актуальним видається проведення аналізу педагогічної системи професора як керівника творчої академічної майстерні монументального живопису Української академії мистецтва від моменту її створення 1917 р. до ліквідації в результаті проведеної реформи художньої освіти 1934 р.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими і практичними завданнями.** Стаття виконана відповідно до тематики наукової роботи кафедри живопису та композиції НАОМА.

**Аналіз публікацій.** Грунтовний аналіз бібліографічних джерел, присвячених життєвому і творчому шляху М. Бойчука, його школі здійснили А. Сидоренко [7], Л. Соколюк [9], Я. Кравченко [3, с. 30–59]. В історіографії з означеної теми можемо прослідкувати зміни в критеріях оцінки мистецької та педагогічної діяльності художника від схвальних відгуків перших матеріалів 1910–1920-х рр. до нищівної вбивчої критики 1930–1940-х рр., від періоду замовчування до реабілітації й повернення з небуття. Матеріали, що з'явились за останні десятиліття, вирізняються аналітичним підходом, поглибленням наукової складової, наводять історичні документи, характеризуються як постановкою вузькопрофільних проблем, так і широкими узагальненнями (С. Білокінь, О. Голубець, Д. Горбачов, О. Ковальчук, Д. Кривавич, О. Лагутенко, В. Овсійчук, О. Ріпко, О. Роговиченко, Л. Соколюк, О. Федорук, Р. Яців та інші). Особливу наукову зацікавленість становить не тільки педагогічна система Бойчука, його власні методики навчання, а й ширше – методики викладання фахових дисциплін на відділенні монументального мистецтва Української академії мистецтва 1920–1930-х рр., які в публікаціях переважно розглядаються фрагментарно [1; 2; 4; 8; 11; 13; 14]. Не зважаючи на появу останнім часом окремих досліджень, що стосуються означеної проблематики, вона не втрачає актуальності й потребує подальшої розробки для отримання цілісної картини підготовки фахівців у галузі монументального живопису, для розуміння мистецьких процесів цього періоду.

**Мета роботи** – виявлення специфічних рис педагогічної системи М. Бойчука з огляду спадкоємності традицій у створенні 1994 р. майстерні монументального живопису і храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Відповідно поставлено конкретні завдання: проаналізувати педагогічну діяльність М. Бойчука в Українській академії мистецтва; визначити особливості методики викладання; розглянути педагогічну систему, впроваджену художником у майстерні монументального живопису, та можливий розвиток її принципів у сучасній педагогічній практиці.

**Новизна наукового дослідження** полягає у здійсненні системного аналізу педагогічної концепції М. Бойчука, спрямованої на підготовку фахівців з монументального мистецтва.

**Методологія дослідження** полягає в поєднанні кількох наукових методів: аналітичного (у вивченні стану дослідження теми, літературних джерел, архівних матеріалів), системного (у визначенні складових педагогічної концепції М. Бойчука), порівняльно-аналітичного (у виявленні особливостей методики

викладання фахових художніх дисциплін), узагальнюючого (у пошуку перспективних нововведень в сучасному навчальному процесі на основі вивчення досвіду минулого).

**Виклад основного матеріалу.** Отримавши західноєвропейську освіту, М. Бойчук повернувся до України з палким бажанням зробити доступною художньо-фахову освіту для українських художників. Саме тому 1917 р. він активно долучився до заснування Української академії мистецтва – вищого навчального закладу академічного спрямування, що здійснював виховання молодих митців у традиціях світової та національної культури.

Відомо, що очоливши майстерню монументального живопису, молодий енергійний художник створює власну оригінальну педагогічну систему (котра органічно підсумовувала його особистий досвід), мета якої – відродження українського мистецтва в умовах нової доби. На початку 1920-х рр. він створює першу програму навчання в майстерні монументального живопису [6]. У спогадах учнів дбайливо збережено головні принципи навчання в майстерні Бойчука: колективний метод роботи, зарисовка-аналіз, вивчення народного мистецтва, індивідуальна практика, знання техніки і технології [5, с. 24–29], котрі було опубліковано та прокоментовано українськими науковцями [1; 14]. Безперечно, в концепції школи Бойчука зазначені принципи відігравали пріоритетну роль, втім ключове значення також мали й інші складові структури навчального процесу, що, в поєднанні з власними методиками митця-педагога, дозволяли здійснювати виховання національного художника нового типу з синтетичним мисленням [3, с. 70]. Саме на останніх ми й зосередимо нашу увагу.

Відома українська художниця О. Павленко розповідала про вчителя: «Він не тільки навчав, але й виховував в нас художників» [5, с. 26]. У цьому вихованні не було другорядного: однаково важливим було і виконання завдань, і відвідування занять, і ставлення до своєї праці та робочого місця, і наполегливість в оволодінні техніками, художніми матеріалами. Все, що стосувалося професії художника, творчої роботи, на переконання М. Бойчука, вимагало граничної зосередженості та великої поваги. Це відчуття він приносив до майстерні. «А головне, він вчив нас вчитися, вчитися все життя, тим самим заперечував переконання багатьох, що вивчившись потрібні п'ять років і отримавши в цьому свідоцтво – диплом, ти вже майстер, творець, викінчений художник» [5, с. 26].

Проблема підготовки майбутнього художника, його навчання та виховання актуальна для будь-якої школи. Для Бойчука вона вирішувалась через пріоритет виховання. І в тому він був суголосний із середньовічною формою малярських майстерень, де виховання особистості православного іконописця у поєднанні з професійним навчанням визначало стан іконопису певної доби. А відтак знання, уміння та навички учнів значною мірою залежали від творчих уподобань, здібностей та особистісних якостей майстра.

Якщо Бойчук обрав візантійсько-давньоруську традицію як основу для подальшого розвитку українського мистецтва, то цілком логічним видається його звертання до давньої індивідуальної форми організації майстерні. Як лю-

дина широкоосвічена, дієва, цілеспрямована, часом категорична, вимоглива насамперед до себе й до інших, він умів надихнути, переконати, вмотивувати, повести за собою. Тому його майстерня вирізнялась серед інших академічних майстерень цілковитою довірою до керівника. Це підтверджують і слова О. Павленко: «В майстерні я зустріла дружній колектив, велику повагу і довіру до керівника, взаємоповагу один до одного. Крім того – творчу атмосферу і чітку дисципліну» [5, с. 25]. Завдяки взаємним зусиллям вчителя та учнів напрацьовувався досвід і навички, зорганізовувався колектив однодумців, об'єднаних спільною працею над концепцією творення нового українського мистецтва ХХ ст., над збереженням культурної пам'яті попередніх поколінь. В результаті відбувалося не тільки розширення культурних горизонтів, розвиток художнього мислення, оволодіння практичними вміннями, формування системи поглядів, а й прищеплювалася потреба в постійному самовдосконаленні. Цією методикою – методикою безперервного самовдосконалення – Бойчук володів бездоганно.

За спогадами сучасників, майстерня Бойчука відрізнялася від інших майстерень не лише своєю глибиною і методичністю викладання, а й навіть зовні нагадувала більше «кустарну майстерню або лябораторію». Її детально описує Є. Холостенко: «4–5 мольбертів, довгі столи, студенти, що працюють коло вікна на дошках темперою, велика чорна дошка, де по черзі роблено «підрисовування» («аналізи композиції»), фота й репродукції коло учнів і на столі – не як прикраса, а як невід'ємний від загальної методи навчання матеріал (зразки мистецтва Асирії, Єгипту тощо), малювання групами, готування матеріалів, розтирання фарб – от що зовні впадало в очі. У другій кімнаті на полицях рядами стояли речі, що їх поступово безконечно закінчували. Тут-таки виготовляли й деякі матеріали, емульсії, і все це було оповите млою якоїсь таємності» [12, с. 11–12].

Виховання майбутнього художника для Бойчука засновано на принципі «не вчити, а направляти». Своє завдання як педагога він вбачав у поєднанні теорії та практики. Розгляд студентами творів художників різних епох, спонукав не лише до розуміння їхнього ідейного змісту, до аналізу формального рівня, до розкриття секретів техніки виконання (теоретичні складові поняття «вчити»), а й до практичного опанування стихією матеріалу, до усвідомлення пошуку власного шляху формотворчості та втілення синтезу змісту і форми у власних творах (практичні складові поняття «направляти»).

Цікавими для нашого дослідження є спогади колишніх учнів М. Бойчука. Для розуміння процесу формування його системи викладання, наведемо цитату з мемуарів П. Іванченка, який починав навчання в його майстерні (1919–1920), а диплом отримав у Л. Крамаренка (1921–1925): «Бойчук не дозволяв малювати живу натуру. Початківцям він завжди давав завдання робити відрисовки з репродукцій. Старші могли робити власні композиції, виконували їх головним чином темперними фарбами...Звичайно не студіюючи живої натури, важко було робити власні композиції» [10, с. 200]. На його думку, в методиці Бойчука не було якогось єдиного підходу до живописної форми, адже вчитель

одночасно міг давати зрисовувати постать Архангела Гавриїла зі сцени «Благовіщення» Софійського собору, репродукції картин Ґоґена, Сезанна, Матісса, Дега, Джотто, сарматський портрет або козаків-бандуристів, що вказує на відсутність «якоїсь систематизованої учбової програми, послідовного учбового плану». І продовжує далі: «Навчання мало хаотичний, педагогічно непродуманий вигляд. Та це й зрозуміло, бо в ті часи, коли ще скрізь точилася громадянська війна, нікому було займатися плануванням навчання» [10, с. 201].

Ці спостереження очевидця надзвичайно цінні, адже засвідчують початковий етап становлення педагогічної системи Бойчука, про пошуки форм роботи зі студентами, конкретизацію завдань, намагання знайти універсальні композиції в безмежному мистецькому розмаїтті – цим можна пояснити одночасне використання широкого стилістичного спектру обраних для аналізу творів. Втім, педагогічна система, що трималася на вивченні шедеврів світового мистецтва (Візантія – Давня Русь – Проторенесанс – народне мистецтво України) вже була сформована від самого початку існування майстерні монументального живопису. Надалі напрацьовувався досвід, використовувалися й відкидалися форми проведення занять, тривав пошук балансу між теорією і практикою, між колективним та індивідуальним, будувалась логіка послідовності виконання завдань (вона була особистісною, залежала від здібностей студента), шліфувались особисті методи виховання, вдосконалювалась програма фахового навчання. Про все це ми дізнаємося зі спогадів сучасників М. Бойчука: О. Павленко, В. Седяра, С. Григор'єва, Н. Шифріна, К. Сліпко-Москальціва. В програмі зазначені вправи з рисунка та живопису з уяви і з натури, крім того вказано місце проведення занять: майстерня, природа, музеї, бібліотека.

Можливо, в педагогічній системі М. Бойчука, порівняно з методикою керівника майстерні монументального декоративного живопису Л. Крамаренка, значно менше уваги приділялось академічним постановкам, однак учні занотовують слова вчителя: «Потрібно працювати з натури кожную форму, а особливо постать, яку створюєте композиційно потрібно уявляти собі достеменно, найкраще побачити й перевірити її в натурі, аби не видумувати нісенітниці» [14, с. 184]. А отже, використання «живої натури» в педагогічній системі професора мало місце, а не було проігноровано взагалі, як на те вказував П. Іванченко.

Важливо, що метод роботи учнів упродовж навчання (з кожним наступним курсом) зазнавав змін у технічному та стилістичному виконанні. На початковому етапі вчитель рекомендував запозичувати прості готові форми, напрацьовані композиційні схеми давніх майстрів (відомих творів мистецтва) і в межах цих, вже знайдених побудов створювати свою систему образів. Далі завдання ставали складнішими, професор вимагав від студентів лаконічності та дисципліни лінії, граничної виразності, доведення до максимуму того, що кожна лінія, кожен штрих виправдовують себе і виконують свою функцію [5, с. 24–29].

Особливість педагогічної системи М. Бойчука, її відмінність від решти майстерень академії полягала в тому, що майстер не тільки виховував, а й від самого початку формував художників-монументалістів, прищеплював мону-

менталізм як спосіб мислення. Саме тому увесь процес навчання з перших днів будувався на вивченні композиції. Бойчук спонукав молодого митця до композиційного мислення, даючи завдання з пошуку природи образотворчої форми. Оволодіння композиційною майстерністю, що дедалі ускладнювалася в процесі навчання й удосконалення майстерності.

Зазначимо, що особиста творча манера майстра не мала абсолютного тиску на учнів, і в цьому виявлявся педагогічний талант М. Бойчука. Він зміло реалізовував свою базову настанову – «не вчити, а направляти». Професор не нав'язував учням свої твори, своє художнє вміння, налаштував на самостійний аналіз та особистий пошук вирішення поставлених завдань. За спогадами П. Іванченка: «Я навіть не знав, як він рисує. Нас, учнів, він учив на хороших творах, показував безліч різних репродукцій, ...говорив, що Джотто неперевершений живописець. Дуже цінував твори Луки делла Роббіа, Андре делла Роббіа, А. Дюрера і негативно відкликався на...твори російських класиків-реалістів» [10, с. 205]. Так під «поглядом керівника» студенти навчалися розуміти матеріал, а потім засвоювали способи його організації. Лише опанувавши ремесло, використовуючи матеріал як засіб, молодий художник поступово оволодівав значенням ліній і форм, опановував їхні «стихійні закономірності», мав обрати інструменти і виявляти природу матеріалів. Поняття функції форми, лінії, композиції є одним з наріжних каменів педагогічної системи Бойчука. Воно однаково значиме в монументальному, графічному, декоративному й ужитковому мистецтві, в скульптурі, живописі, а тому «пробудження широкого композиційного чуття» в синтезі з архітектурою складає прикінцеву мету виховання художника-монументаліста.

Водночас Бойчук зумів згуртувати навколо себе талановитих людей, спрямувати розвиток їхніх здібностей таким чином, щоб вони своїми творами могли на практиці показати ту живописну школу, що згодом отримала його ім'я. Створена ним унікальна творча платформа, яку склали втілений в його творчості власний світогляд, чітко окреслені художні та художньо-просвітницькі завдання, неповторна художня мова, особлива педагогічна система та методи навчання, методика безперервного самовдосконалення, як і структура побудови навчання й виховання в майстерні, – все це мало викликати цілковиту довіру з боку студентів майстерні. Принциповим для педагога було усвідомлення і сприйняття ними загальних засад нового національного мистецтва, втіленого у монументальних формах, та розуміння пов'язаних з цією його творчою філософією суто концептуальних художніх аспектів. В іншому ніщо не заважало творчій свободі вихованців, що дало можливість кожному з них віднайти свою власну, неповторну художню мову, максимально виразну, правдиву, цілісну.

**Висновки.** Таким чином, складові методологічної системи М. Бойчука у поєднанні розробленою ним навчальною програмою спрямовані на підготовку висококваліфікованих художників-монументалістів.

У своїй педагогічній практиці митець постійно використовував метод безперервного самовдосконалення, через послідовність і повторюваність навчав

студентів композиційного мислення на кращих зразках світової художньої культури з наголосом на українській традиції, запровадив синтез спеціалізацій і художній універсализм, обрав монументализм як спосіб мислення. Виховання самостійного художнього сприйняття, монументального за характером і національного за звучанням, та висока технічна підготовка були основою викладацької системи М. Бойчука, завдяки якій його учні отримували потенціал реалізуватися як художники універсального складу, розкрити свою неповторну творчу індивідуальність. Водночас, його педагогічна система давала можливість не лише розвинути художню майстерність, здійснити ґрунтовну фахову підготовку висококваліфікованого професійного художника-монументаліста, а й завдяки методу колективного виховання об'єднувала, згуртувала одномудців.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Осмислення педагогічного досвіду минулого дозволить знайти перспективні нововведення у викладанні фахових дисциплін з композиції, рисунка, живопису у вищих художніх навчальних закладах, відкрити шляхи оптимізації сучасних навчально-методичних програм, зокрема в майстерні монументального живопису і храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, що потребує подальшого вивчення.

1. *Кашуба-Вальвач О.* Майстерня монументального живопису М. Бойчука в періоджерелах / О. Кашуба, О. Сторчай // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 4. – С. 40–42.

2. *Ковальчук О.* З історії формування української школи живопису 1917 – 1941 років / О. Ковальчук // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Академії мистецтв України. – 2004. – Вип. 4. – С. 51–57.

3. *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука: тридцять сім імен / Я. Кравченко. – Київ : Майстерня книги : Оранта, 2010. – 400 с.

4. *Криволапов М.* Українська академія мистецтва. Сторінки історії / М. Криволапов / Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. – Київ, 2006. – Вип. 6–7. – С. 511–530.

5. *Павленко О.* Профессор М. Л. Бойчук и «Бойчукизм». Записки о мастерской монументальной живописи Киевской украинской академии художеств, руководимой проф. Бойчуком / О. Павленко // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 24. – С. 24–29.

6. *Програма навчання в майстерні монументального живопису професора М. Бойчука, 1922 [Рукопис] // Центральный державный архив вищих органів управління, ф. 166, оп.2, од. зб. 1553, арк. 16.*

7. *Сидоренко А.* Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука / А. Сидоренко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – Київ, 2012. – Вип. 4. – С. 131–136.

8. *Сидоренко А.* Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х – початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА) / А. Сидоренко // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. пр. – Київ, 2013. – Вип. 21. – С. 12–25.

9. *Соколюк Л. Д.* Михайло Бойчук і його школа / Л. Соколюк. – Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. – 392 с.

10. *Сторчай О. В.* Матеріали до творчої біографії Михайла Бойчука: Спогади Петра Іванченка [Електронний ресурс] / О. Сторчай. – С. 193–298. – Режим доступу: [ss.etnolog.org.ua/zmist/2014/12/193.pdf](http://ss.etnolog.org.ua/zmist/2014/12/193.pdf)
11. *Федорук О.* Штрихи до портрета майстра: Михайло Бойчук // Українське мистецтвознавство. – Київ, 1993. – Вип. 1. – С. 134–141.
12. *Холостенко Є.* Микола Рокицький / Холостенко Є. – Харків, 1933. – 40 с.
13. *Юр М.* Педагогічна система Михайла Бойчука та розвиток її принципів у сучасному живописі / Марина Юр // Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн : нау.-мистецькі студії. – 2009. – Вип. 1. – С. 36–40.
14. *Яценко С.* Методика викладання фахових дисциплін в Українській академії мистецтва (1920–1930-ті роки) [Рукопис] : диплом. робота / Яценко С. А.; НАОМА. – Київ, 2012. – 247 с.

### **Педагогическая система М. Бойчука в мастерской монументальной живописи Украинской академии искусства**

*Иван Пилипенко*

**Аннотация.** В работе произведен системный анализ педагогической системы М. Бойчука как руководителя мастерской монументальной живописи Украинской академии искусства по подготовке специалистов монументальной живописи. Выделены наиболее применяемые методы преподавания профильных дисциплин, используемые профессором в процессе воспитания специалистов монументального искусства (метод непрерывного самосовершенствования; композиционного мышления, синтез специализаций и художественный универсализм; монументализм как способ мышления). Обосновано, что конечная цель педагогической системы М. Бойчука – подготовка высококвалифицированного профессионального художника-монументалиста, способного реализовать свой творческий потенциал, – остается актуальной и сегодня.

**Ключевые слова:** Украинская академия искусства, мастерская монументальной живописи, М. Бойчук, педагогическая система, специальные дисциплины.

### **Pedagogical system of M. Boychuk in the monumental painting workshop of the Ukrainian Academy of Arts**

*Ivan Pylypenko*

**Annotation.** An analysis of pedagogical system of M. Boychuk as a head of creative academic workshop of monumental painting of the Ukrainian Academy of Arts from the creation in the year of 1917 to the moment of its liquidation (as a result of the reform in art education) in 1934.

Methods of the study consist in compilation of several scientific methods, such as: analysis method, systematic method, comparing method, and synthesis method.

Scientific innovation. In this work was done a system analysis of pedagogical conception of M. Boychuk which was directed to train monumental art

specialists. Based on the source of literature and archives there were discovered unique forms of teaching, used by this professor. There was signed out the most used methodological principles and features of teacher, who trained his student through the method of perpetual self-improvement, consistency and repeatability. He teach his students about compositional thinking on best examples of the art culture in the world with the emphasis on national Ukrainian traditions. Also he established synthesis of specializations and universalism in arts. M. Boychuk choose monumentalism as a way of thinking, and he manage to encourage his students to create their own style, to finding an unique langue of arts. The final purpose of M. Boychuk's pedagogical system is to train a professional monumental artist of the highest quality, who can fully realize his creating potential, and this purpose is still actual.

**Conclusions.** Understanding of pedagogical experience of the future allowed us to find promising innovations in professional disciplines teaching such as composition, drawing, and painting in art institutes, academies and universities, allowed us to open some ways of optimization of the modern educational and methodical programs, particularly in monumental painting and temple culture workshop of the National Academy of Fine Arts and Architecture.

**Key words:** Ukrainian Academy of Arts, monumental painting workshop, M. Boychuk, pedagogical system, professional training.

УДК 76.038. 532:[378:7(477)]

**Петро Нестеренко**

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

## **Книжкова графіка в освітньому процесі мистецьких вишів**

**Анотація.** У статті йдеться про становлення й розвиток художньої освіти, трансформаційні процеси, в результаті яких народжувалося мистецтво книжкової графіки на теренах України у ХХ ст. Досліджено формування чотирьох графічних шкіл: київської, львівської, одеської та харківської.

**Ключові слова:** книга, художня освіта, училище, інститут, академія, графічна школа, художні стилі, книжкова обкладинка.

**Постановка проблеми та її актуальність.** З найдавніших часів в Україні у великій пошані були люди, які творили книгу. Адже, щоб цей унікальний винахід людства міг виконати свою непересічну культурологічну місію, вони мали ставати справжніми митцями у найширшому розумінні цього слова. Книжкова графіка є важливим інструментом державної політики в галузі культури, ставить за мету піднести роль культури і освіти в державотворчих процесах, формуванні структури громадянського суспільства, єдиного духовного простору. Формування громадянина України не відбудеться без усвідомлення ним своєї причетності до надбань національної та світової культури, сформувати це усвідомлення можна лише шляхом загальної художньо-естетичної освіти. Сучасне мистецтво формується на основі нових технологічних досягнень, нових цінностей. Відповідно воно несе певне смислове та ціннісне навантаження для людей, які його сприймають. Мистецька освіта завжди відігравала і відіграє ключову роль у розв'язанні важливих проблем державобудівництва, виступає гарантом розвитку особистості, основою духовного розвитку нації [1].

**Актуальність дослідження.** В українському мистецтвознавстві проблема художньої освіти й досі залишається однією з найменш вивчених, а отже не втрачає своєї актуальності. Пройшовши складний шлях розвитку, книжкова графіка в часи незалежності вийшла на новий рівень розвитку, який потре-

бує прискіпливого розгляду. Тому на сьогодні є важливим розглянути спадкоємність традицій, досконалого розуміння суті художніх процесів, що відбувалися в минулому й відбуваються нині в Україні.

**Огляд публікацій.** Величезний інтерес до мистецтва книжкової графіки засвідчують численні видання, які вийшли на початку XXI століття. Вони присвячені видатним графікам минулого століття, творчість яких увійшла до золотого фонду української культури і мистецтва. Серед них праці О. Федорука «Микола Бутович. Життя і творчість» (К.; Нью-Йорк, 2002) і «Андрій Чебикін – крила щедрої душі» (К., 2004); Д. Степовика «Яків Гніздовський. Життя і творчість» (К., 2003); Ю. Белічка «Леонід Андрієвський. Художник книги: літопис життя і творчості» (К., 2012); Б. Горинь «Графічна Шевченкіана Софії Караффи-Корбут (К., 2014) і Любов і творчість Софії Караффи-Корбут (Л., 2015); Р. Яців «Роберт Лісовський (1893 – 1982), Дух лінії» (Л., 2015).

Не менш цікаві каталожні видання: «Видання творів Тараса Шевченка та графічної Шевченкіани. Каталог» (К., 2011); «Аукціон «Українська книга». Старовинні та рідкісні видання, карти, графіка» (К., 2016).

Важливим джерелом для вивчення мистецької спадщини художників діаспори є наукове видання збірник статей Х. Береговської «Святослав Гординський про мистецтво» (Л., 2015). Та все ж найважливішими й найближчими до заявленої нами теми дослідження є праці О. Лагутенко, автором монографій «Українська графіка першої третини XX століття» (К., 2006), «Graphien графіки: Нариси з історії української графіки XX століття» (К., 2007) і «Українська графіка XX століття» (К., 2011). Не менш цікавим є наукове видання М. Мудрак «Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914–1945» (видано в рамках спільної науково-видавничої програми Інституту критики й Українського наукового інституту Гарвардського університету за підтримки Фонду катедр українознавства (США) та пожертв меценатів). Незважаючи на високий фаховий рівень цих досліджень, вони не розкривають усієї глибини складного процесу трансформації мистецької освіти буремного XX століття, зокрема такого багатогранного аспекту, як книжкова графіка.

**Виклад основного матеріалу.** Важливим чинником розвитку графіки в Україні на початку XX ст. була взаємодія українського мистецтва з польським та російським. Імпульсивний поступ простежується через постійні контакти, виставки, роботу в містах України польських та російських художників, через особистісний творчий вплив тих майстрів, у яких навчалися українські художники.

Із проголошенням Української Народної Республіки і створенням Міністерства народної освіти, яке очолив Іван Степенко, робота з організації вищої школи набула державного характеру. Українська влада глибоко розуміла важливість і значення мистецтва в житті народу і з самого початку свого існування намагалась створити відповідні державні органи, які б сприяли ро-

звиткові мистецтва і поширенню його серед народних мас. Пильну увагу до мистецьких справ можна пояснити, вочевидь, тим, що багато урядовців самі належали до художньої інтелігенції. Вони добре знали, який вплив на формування світогляду людей має мистецтво. Досить згадати першого голову уряду письменника В. Винниченка, в якого згодом проявився талант художника, першого генерального секретаря освіти, поета і літератора І. Стешенка, його заступника П. Холодного [2].

Упродовж попередніх століть талановита молодь була вимушена поневірятися по чужих країнах, поки 1917 року не постала Українська академія мистецтва. За короткий час вона дала нашій культурі, і не лише їй, а світові, українське Відродження, виховала багато талановитих особистостей з неповторним баченням і розумінням дійсності, високопрофесійним володінням ремеслом.

У 1920 році існувало вже чотири академії мистецтв – у Києві, Одесі, Кам'янці та Вінниці. Вони (крім київської) виникли на базі колишніх середніх училищ малярства та різьбярства, як це було, наприклад, в Одесі, деякі мали ще слабку художню базу [3]. Незважаючи на надзвичайно складні умови в країні – голод, розруху, відсутність матеріальної підтримки з боку держави тощо – художні виші усіма силами продовжували «триматися на плаву». На 1927 рік в галузі образотворчого мистецтва існувало п'ять вишів: Київський художній інститут, Харківський художній технікум, Одеський художній політехнікум, Межигірський та Миргородський художньо-керамічні технікуми [4].

Індустріальний і технічний розвиток Львова спричинив відновлення інтересу до графіки, а також сприяв чіткішому розподілу між графічними творами прикладного характеру та естампом як самостійною художньою формою. «Каталог виставки сучасної графіки Асоціації Незалежних Українських Митців у Львові» (1932) демонструє широку палітру застосування художниками-графіками своїх можливостей. Цьому сприяло навчання львівських художників в академіях Кракова, Відня, Мюнхена, яке слугувало основою для формування місцевої художньої школи [5].

Академічна львівська школа графіки пов'язана вже з місцевими вищими навчальними закладами – художнім інститутом (нині Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ) (1946 р.) та Українським поліграфічним інститутом. Останній мав давню історію: сформувався із заснованої 5 грудня 1917 року Г. Нарбутом графічної майстерні, яка була задумана ним як окремий поліграфічний факультет Української академії мистецтва у Києві. Такий факультет було створено 1924 року у Київському художньому інституті (КХІ), який постав на базі реорганізованої 1922 року Української академії мистецтва. У 1930 році факультет було переведено до Харкова. Там, внаслідок об'єднання поліграфічного факультету КХІ із спорідненими факультетами Харківського та Одеського художніх інститутів, було створено Український поліграфічний інститут [6]. У 1945 році його було переведено до Львова (нині Українська академія друкарства).

Існування самостійних графічних шкіл у Києві, Харкові, Одесі, Львові, а також взаємодія їх сприяли створенню єдиного поля мистецтва української графіки. В цьому єдиному полі, не зважаючи на політичні та ідеологічні кордони, виявляли себе спільні течії, напрями. Багатшаровий простір культури вбирав у себе різні тенденції, традиції та новації, випрацьовуючи неповторний образ такого явища, як мистецтво графіки доби 1920–1930-х років.

Найстійкішою та найпоширенішою течією в українській графіці названої доби можна визнати неопримітивізм та полістилізм. Останній був притаманним нарбутівській течії. У графічній творчості Г. Нарбута поєдналися різні стилі й мистецькі напрями – від модерну, символізму, неокласицизму, неobaroko до неопримітивізму, футуризму включно. В роботах майстра явно відчутні риси стилю ар деко. Перебуваючи на межі традиційного та авангардного, стиль ар деко об'єднував різні художні напрями: елементи неокласицизму і сецесії, експресіонізму, кубізму та функціоналізму, абстракціонізму та фонізму. Формування цього стилю пов'язане також зі зверненням художників до давніх та екзотичних культур, іноді в деяких країнах – до народної творчості та фольклору.

Полістилізм пластичної мови Нарбута став ґрунтом, на якому з'явилося таке неповторне явище, як нарбутівська течія. Цей напрям визначили послідовники Нарбута – Л. Лозовський, М. Кирнарський, Р. Лісовський, П. Ковжун, М. Бутович. Тогочасні художники, які працювали над художнім оформленням книжок, також зазнали відчутного впливу нарбутівської графічної мови.

Яскравий слід у мистецтві книжкової обкладинки залишив В. Кричевський, його творчості притаманні ознаки різних течій: неотрадиціоналізму, неопримітивізму, експресіонізму, конструктивізму, синтетичного реалістичного мистецтва, стилю ар деко. Він виконав майже 70 обкладинок книг, які за стилістичними ознаками можна умовно поділити на три групи. Одні базувались на українських стародруках, другі – на використанні народних орнаментів з настінних малюнків, вишивок, гаптів, килимів, треті – на модерному конструктивізмі. Художнє оформлення книг вирізнялося композиційною довершеністю, лаконічністю зображальних засобів, оригінальністю шрифтів [7].

У книжковій графіці конструктивізм поєднав мистецтво геометричної абстракції та мистецтво шрифту, а крім того, вплинув на формальні вирішення внутрішньої організації текстового набору, доцільне використання образних можливостей друкарських елементів.

У 1920-ті роки Львів наповнює хвиля еміграції творчої інтелігенції зі сходу України. З Києва до Львова прибули й стали там відомими: М. Бутович, Р. Лісовський, П. Ковжун, В. Крижанівський, П. Холодний (старший), П. Холодний (молодший), В. Масюгин, Л. Перфецький. В той же час тут працювали й видатні місцеві майстри, які отримали блискучу освіту на Заході: О. Кульчицька, М. Федюк, С. Гординський, М. Осінчук, Я. Музика, М. Левицький, Е. Козак та

інші. Творчість цих художників суттєво вплинула на розвиток львівської художньої культури і, зокрема, на розвиток книжкової графіки. Об'єднуючим стилем для них став ар деко.

Це був час великого попиту на українське друковане слово. Тільки у Львові в 1920–1930-ті роки українською мовою вийшло близько 500 (!) назв газет і часописів, не враховуючи численних календарів, художніх та наукових видань, а також плакатів, листівок, рекламної продукції. У місті існувало щонайменше двадцять друкарень, які спеціалізувались на виданні книг українською мовою. На формування української версії стилю вплинуло створення в 1931 році Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ). Настав зоряний час української книжкової обкладинки. У творчості художників яскраво проявляються риси стилістики ар деко. Це свідома стилізація народних мотивів, які йдуть з глибини віків і збереглися в народних ремеслах, декоративно-прикладному мистецтві, фольклорі (мотив квітки, дівчини, птаха, козака тощо), в історичних реаліях [8].

Надбанням ХХІ ст. стали дослідження мистецтва української книжкової обкладинки. Першій третині ХХ ст. присвячені ґрунтовні праці О. Лагутенко, які вийшли з друку в 2005 і 2006 роках [9]. Важливим джерелом для вивчення модерної української книжкової графіки 1914–1945 рр. стало нове дослідження М. Мудрак, яке з'явилося 2008 року. Воно присвячене збірці обкладинок і палітурок, зосереджених у Фонді 544 під назвою «Колекція книжкової графіки», з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ України) в Києві та містить біографії художників [10]. Це важлива частина колекції (понад 500 книжкових обкладинок), зібрана в Празі (тоді Чехо-Словаччина) упродовж міжвоєнного періоду. Більшість обкладинок спочатку належали двом еміграційним установам у Празі: Українському історичному кабінету та Музею визвольної боротьби України (1945 року його було перейменовано на Український музей).

Географія появи модерної книжки та українських періодичних ілюстрованих видань була широкою (Київ, Харків, Ужгород, Коломия, Варшава, Краків, Прага, Відень, Париж, Берлін, Ляйпциг, Раштат). Колективні зусилля талановитого і самовідданого покоління, розпорошеного по всьому світові, сформували тепер уже доступний для фахівців важливий розділ українського книжкового мистецтва.

Після 1945 року безперервність традицій львівської художньої школи було порушено. У багатьох художників не лишилося шансів для продовження роботи на Батьківщині й вони емігрували на Захід. Ті, хто залишився, змушені були знаходити компроміси з агітаційно-пропагандистськими потребами режиму, втиснутими в рамки нормативної естетики соцреалізму.

Повоєнний етап становлення образотворчого мистецтва був дуже важким. Наприклад, до 1941 року в Харківському та Одеському художніх інститутах

навчалось 20 студентів у графічних майстернях, а після Другої світової війни лише двоє з них завершили освіту. І тільки після звільнення від фашистських загарбників в Україні відновлюють роботу Київський та Харківський художні інститути, а у Львові відкривається поліграфічний інститут, якому 1949 року з нагоди 375-річчя книгодрукування в Україні було присвоєно ім'я українського першодрукаря Івана Федорова [11]. Отже, три осередки – київський, львівський та харківський – були центрами розвитку мистецтва графіки в Україні. В інших же містах працювали 1–2 художники, помітного впливу на формування мистецької школи вони не залишили [12].

Щодо цього буде цікавим навести спогади львівського студента Українського поліграфічного інституту повоєнної доби. Згідно з програмою кафедри графіки УІІ ім. І. Федорова того часу передбачалося ознайомлення студентів із досягненнями культури від античності до нових здобутків Союзу, а також навчання їх володіти прийомами графічного оформлення книги та іншої друкованої продукції. У 1952 році, коли львівський графік Богдан Гурман став студентом, викладачами УІІ були перевірені, віддані комуністичним ідеям спеціалісти, які переїхали до Львова з Харкова, Москви, Ленінграда. Завідував кафедрою В. Воєца, викладачами-художниками були В. Бунов, В. Хворостецький, О. Гапон. З ними переїхав до Львова опальний бойчукіст Охрим-Себастьян Кравченко, який мав право працювати в інституті лише лаборантом. Ленінградці професор Кожін та Левін читали історію мистецтва. Як виняток, в інституті працювала місцева професор 70-річна Олена Кульчицька, яку час від часу «кльовали» за «націоналістичні прояви в графіці оформлення дитячої книжки». І ще був Юрій Мушак, неперевершений знавець античної літератури, який читав студентам твори у власному перекладі, по пам'яті.

Соціальний склад курсу, куди входив Б. Гурман, був «різношерстим» – 50 відсотків студентів з селянських родин Львівської області (більш-менш однакових здібностей), решта – підготовлені переростки з різних областей України, по-різному матеріально забезпечені – від генеральсько-професорських дочок до «детдомовських» вихованців. Студенти I–II курсів на практиці навчалися доступним (дозволеним ЛПТом) способам гравюри – літографії, офорту, ксилографії, меццо-тинто, цинкографії, ліногравюри. Рисований художній шрифт вивчали за Лазаревським. Художнє оформлення книжки практикували за російськими спеціалістами московської школи Фаворським, Павловим, Поляковим, Сідоровим, Флоровим та іншими. Забороненими були геть усі українські школи графіки і митці – Нарбут, Кричевський, Бойчук, Малевич, Гордінський, Ковжун та багато інших.

Переддипломну практику Б. Гурман успішно пройшов у київських видавництвах, де хотів залишитися працювати. Але йому не пощастило – в 1957 році одержав диплом і був «розподілений» на роботу в державне видавництво «Карта молдовеняєске» м. Кишинєва. Умови життя і роботи в столиці Молдови були жакливими. Таким самим був і рівень якості друкованої продукції. Б. Гурман на

посаді художнього редактора привніс у діяльність художньої редакції деяке по-жвавлення і зробив внесок на краще майбутнє. Він запрошував до художнього оформлення книг молодих здібних художників, що спричинило конфлікт зі старими кадрами. У 1964 році художник повернувся до рідного Львова й працював на кафедрі архітектури Львівської політехніки [13].

Головним художнім закладом Одеси було художнє училище, яке зазнало багато реорганізацій. На 1923 рік воно стає великим художнім комбінатом з розвиненою виробничою системою навчання і перейменовується в Політехніку образотворчих мистецтв, який готував фахівців широкого профілю: художників-монументалістів, поліграфістів, станковистів. 1930 року Одеський політехніку образотворчих мистецтв перейменували на художній інститут, та 1934 року він знову стає училищем. Суттєво скорочується кількість відділень: залишаються тільки станковий живопис, скульптура та кераміка. У 1966 році на хвилі заохочення творчого потенціалу країни для галузі промисловості та сучасного побуту з'являється відділення художнього конструювання. 1997 року училище отримало сучасну назву – Одеське художньо-театральне училище ім. М. Б. Грекова з відділеннями: художньо-педагогічне, художньо-театральне, народної художньої творчості [14].

У 1965 році при Одеському педагогічному інституті було вперше в Україні засновано художньо-графічний факультет. В Одесі також працює державний педагогічний інститут ім. К. Д. Ушинського, в якому успішно вивчають графічні мистецтва. Свідченням цього є випуск ілюстрованого каталогу «Екслібрис». У вступному слові до нього голова секції графіки Одеської обласної організації Спілки художників України Д. Жижин стверджує: виставка одеського екслібриса, в якій взяло участь 20 художників, є доказом того, що в нашому місті є художники, які працюють в галузі книжкового знаку, які не губляться на тлі широковідомих представників місцевої школи живопису й виразного одеського плаката 15].

1921 року було утворено Харківський художній технікум, рівний за своїми правами з мистецьким вишем. В 1927 / 28 навчальному році його було перейменовано на Харківський художній інститут. Після переїзду столиці з Харкова до Києва (1934) він знову якийсь час називався «технікумом підвищеного типу». У 1938 році навчальному закладові остаточно повернули права та найменування інституту. Під час війни інститут був евакуйований до Самарканда. З 1963 року його було реорганізовано на Харківський художньо-промисловий інститут, який готував художників промислового профілю за двома спеціальностями. 2001 року на базі інституту була створена Харківська державна академія дизайну і мистецтв (ХДАДМ). Академія є єдиним в Україні вищим навчальним закладом, що готує кадри дизайнерів промислових виробів, фахівців у сфері графічного дизайну, проектування інтер'єрів, декоративних тканин, одягу, фахівців торгово-промислової реклами, фірмового стилю й упакування. На кафедрі графіки плідно працює майстерня станкової графіки.

Провідним навчальним закладом, який тривалий час здійснює підготовку національних кадрів вищої кваліфікації, серед фахових дисциплін якої важливе місце займає галузь книжкової графіки, є Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Вже на початку її заснування навчання тут велося у так званих індивідуальних майстернях, що надавало можливість керівникові формувати свою школу. Завдяки Г. Нарбуту було покладено початок відродженню національних традицій в галузі книжкової графіки. У 1920-ті роки на поліграфічному факультеті, як згадує його випускниця В. І. Бура (Мацапура), «...на п'ятому курсі ми безпосередньо займалися оформленням книг. Останньою моєю роботою був макет дитячої книги «На лузі». Віршований текст, запропонований нам, потрібно було самим набрати, зробити відбиток на папері і скомпонувати разом з малюнком. При оформленні враховувалися спосіб друку (літографія) і кількість фарб. Обкладинку та ілюстрації я намалювала гуашевими фарбами (червоною, синьою, зеленою та чорною), характер рисунка вийшов трохи наївний, відповідний до тексту» [16].

Факультет діяв до 1930 року, а в 1945-му при живописному факультеті продовжила роботу майстерня графіки, яку в 1948 році реорганізували на факультет графічних мистецтв з майстернями ілюстрування та оформлення книги; станкової графіки, плакатного мистецтва.

Упродовж 1948–2004 рр. кафедру графічних мистецтв очолювали професори В. Касіян, О. Пашенко, М. Попов, В. Шостя. З 2004 року кафедрою керує професор В. Перевальський. Упродовж років композицію книги в навчальному закладі викладали відомі митці В. Касіян, І. Плещинський, М. Попов, А. Середа, В. Чебанік, Г. Якутович.

У 1993 році вчена рада Академії затвердила утворення майстерні книжкової графіки під керівництвом доцента, а нині професора Г. Галинської, котра виокремилася з однойменної майстерні професора В. Чебаніка. Зараз на кафедрі викладають: графічні техніки (гравюру, офорт, літографію) – професор В. Перевальський, в. о. професора В. Мітченко, доценти В. Вандаловський, І. Кириченко; основи композиції – доцент В. Кириченко.

При кафедрі діють навчально-методична лабораторія графічних мистецтв, а також навчально-виробничі лабораторії плоского, високого та глибокого авторського художнього друку. Навчання в майстерні книжкової графіки має на меті виховання духовно змістовної особистості, творчої індивідуальності, фахівця високого професійного рівня, який володіє художніми засобами сучасного мистецтва книги.

**Висновки.** Як бачимо, система розвитку художньої освіти упродовж ХХ ст. була неоднозначною. При цьому становлення кожної графічної школи – київської, харківської, одеської, а згодом львівської – відбувалося відповідно до умов, що склалися в конкретному регіоні. Безперечними лідерами виявилися художні центри Києва та Львова.

Професори графічних шкіл виховали чимало талановитих художників кни-

ги, які збагатили скарбницю нашого національного мистецтва і здобули йому славу далеко за межами нашої країни. Розширилися жанри книжок, ілюстрованих дипломниками, успішно освоюються найскладніші графічні техніки, зростає блискуча майстерність виконання, підноситься культура книги, ідейна наснаженість й ідейна вразливість. Графічне мистецтво, зокрема книжкова графіка, продовжує свій розвиток, відповідно до існуючих обставин, приймає задані часом вимоги, зберігаючи відносну незалежність і самодостатність.

1. *Волков С.* Художня освіта в Україні // Художня освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку. Матеріали науково-практичної конференції. – К., 1998. – С. 9.
2. *Понюмаренко А.* Художня інтелігенція і становлення національної освіти в Україні за доби Центральної Ради // Розбудова держави. – № 10. – 1994. – С. 33.
3. *Святненко А. В.* Створення мережі художніх освітніх закладів в Україні (1920-ті рр.) // Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2004. – С. 47.
4. *Там само.* – С. 48.
5. *Львівський естамп* / Вступ. стаття Цимбаліста М. – К.: Р.К. Майстер-принт, 2013.
6. *Стасенко В.* Спадкоємці першодрукаря. Словник митців випускників та викладачів кафедри графіки Української академії друкарства / В. Стасенко. – Львів, 2010. – С. 5.
7. *Саєнко Н.* Талант потужний, багатогранний (До 125-річчя від дня народження В. Г. Кричевського) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – Вип. 4. – К., 1997. – С. 150.
8. *Банцєкова А.* Книжково-журнальна графіка Львова в стилі ар деко // Галицька брама. Українське мистецтво Львова 1919–1939. – Січень-березень 2005. – С. 27–31.
9. *Лагутенко О.* Українська книжкова обкладинка першої третини XX століття: стилістичні особливості художньої мови / О. Лагутенко. – К., 2005; Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття / О. Лагутенко. – К., 2006.
10. *Мудрак М.* Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914 – 1945 / М. Мудрак. – К.: Критика, 2008. – 176 с.
11. *Бокань В.* Українська графіка 1960–1970. – К.: Стило, 1997. – С. 6.
12. *Там само.* – С. 56.
13. *Екслібриси* Богдана Гурмана Вступне слово Л. Блажко. – Львів, 2006. – С. 4–5.
14. *Декерменджі Н.* Сторінками історії (До 140-річчя Одеського художнього училища) // Українська академія мистецтва, Дослідницькі та науково-методичні праці. – Вип. 12. – К., 2005. – С. 109–116.
15. *Екслібрис.* Каталог виставки. – Одеса, 2009. – 24 с.
16. *Бура (Мацапура) В. І.* Відлуння студентських років // Українська академія мистецтва, Дослідницькі та науково-методичні праці. – Вип. 1. – К., 1994. – С. 106.

## Книжная графика в образовательном процессе художественных вузов

*Петр Нестеренко*

**Аннотация.** В статье идет речь о становлении и развитии художественного образования, трансформационные процессы, в результате которых рождалось искусство книжной графики на территории Украины в XX в. Исследовано формирование четырех графических школ: киевской, львовской, одесской и харьковской.

**Ключевые слова:** книга, художественное образование, училище, институт, академия, графическая школа, художественные стили, книжная обложка.

## Book graphics in education artistic universities

*Petro Nesterenko*

**Annotation.** Book graphics are an important instrument of state culture policy, aims to elevate the role of culture and education state building process, shaping the structure of civil society, united spiritual space. With the proclamation of Ukrainian People's Republic and the establishment of the Ministry of Education, headed Ivan Steshenko work on the organization of high school has become public character. In 1920, there were already four Academy of Arts – in Kiev, Odessa, Kamianci and Vinnitsa. They (except Kiev) emerged on the basis of former secondary schools of painting and carving, as was the case in Odessa some were even weaker artistic base. Later there was a formation graphic schools in Kyiv, Kharkiv, Odesa, Lviv, their cooperation helped the creation of the unified field Ukrainian art graphics. This single field, despite the political and ideological boundaries, found themselves common flow, direction.

The National Academy art and architecture is the leading institution that has long National training of highly qualified personnel, among professional disciplines which occupies an important place book graphics industry. Since 2004, the Department of Graphic Art was led by Professor V. Pereval'skiy.

The formation of each graphic school – Kiev, Kharkov, Odessa, and later Lviv – matched to the conditions prevailing in particular region. Undisputed leaders were art centers in Kyiv and Lviv. Professors graphical schools trained many talented books artists that have enriched our national art treasure and gained him fame far beyond the borders of our country.

**Key words:** book, art education, school, college, academy, school graphics, art style, book cover.

УДК 741(083.97)

**Віктор Сухенко***професор кафедри рисунка НАОМА,  
заслужений діяч мистецтв України,***Олександр Засипкін***викладач вищої категорії, методист*

## **Навчальна програма з дисципліни «Рисунок» у початкових спеціалізованих навчальних закладах (ДХШ)**

**Анотація.** Пропонована авторська навчальна програма з дисципліни «Рисунок» за зовнішньою і внутрішньою структурою успадковує традиційність у її складанні, розподілі бюджету навчальних годин, поступовому ускладненні навчального матеріалу, урахуванні вікових особливостей школярів відповідно до складності завдань тощо.

Водночас авторська навчальна програма має свої особливості – це її максимальна адресність, під час вивчення школярами ключового аспекту образотворчої грамоти – перспективних систематичних, побудованих на філософії чутливості (сенситивності) школярів до певних методик.

Пропонована навчальна програма має скорочений вигляд, аби її можна було вмістити у рамки вимог наукової статті.

**Ключові слова:** сенситивні періоди, традиція, опедагогізація, вікові особливості школярів, пряма перспектива, ортогональні та аксонометричні проєкції, умовний простір картинної площини.

### **I. Розподіл годин за семестрами**

Класи	I		II		III		IV	
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Семестри								
Тижні	16	18	16	18	16	18	16	18
Години за тиждень	2	2	3	3	3	3	4	4
В с ь о г о годин	32	36	48	54	48	54	64	72

Разом за повний курс навчання 508 годин.

## II. ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА Мета і завдання навчальної програми

Навчальний рисунок є одним з головних дисциплін образотворчого циклу, який формує головні якості майбутнього художника. Великий російський художник початку XIX ст. Карл Брюллов вважав, що рисунок становить основу мистецтва, механізм слід розвивати з ранніх років, щоб художник, почавши розмірковувати і відчувати, передав свої думки правильно та без будь-яких труднощів.

Рисунок розвиває та формує не тільки специфічні риси майбутнього художника – такі як відчуття форми, умовного простору, конструкції, пропорції, спостереження, але й загальні здібності людини до абстрактного мислення, аналізу і синтезу, індукції та дедукції. Рисунок як специфічний вид мистецтва графіки формує в учня відчуття гармонії, краси, інструментарій якого дозволяє йому висловлювати, передавати своє мислення, почуття. Навчальний рисунок сформований у стійку змістовно-процесуальну систему, яка має розгорнуту методологію різного ступеня складності: для початкової художньої школи (ДХШ, ДШ), середньої (училища, коледжі) і вищої (інститути, академія).

Початковий рівень художньої освіти базується здебільшого на методології академічного рисунка, на відміну від вищої школи, яка більше орієнтована на «спеціальний», пов'язаний з певною художньою спеціалізацією.

На сьогоднішній день навчальна дисципліна має серйозні протиріччя, пов'язані як із зовнішнім фактором – європеїзація освіти в цілому, так і з внутрішнім (баланс між традиціями, досвідом і новаторством), які вона повинна постійно підтримувати. Традиційність є головною ознакою школи, зокрема і за змістом навчальної програми, через яку вона виражає свою позицію, методологічну думку. Водночас, життя потребує певних змін, і певній ревізії підлягає в тому числі й навчальна програма як головний документ освіти, але це переосмислення повинно бути мотивованим і науково обґрунтованим.

Формування у школяра почуття умовного простору картинної площини є одним з головних аспектів навчального предмета, на базі якого можна формувати й інші завдання художньої освіти.

Якщо ж дивитися на цей аспект з точки зору сучасної педагогічної концепції – екологізації освітнього простору, – то бачимо, що використання методів прямої перспективи як головного методу художньої школи в побудові умовного простору, не відповідає принципам цієї ідеї. Використання методів прямої перспективи як універсального методу по всій вертикалі системи вікової періодизації школяра, суперечить важливим дидактичним принципам «доступності» та «адресності». Тому вирішення цієї методологічної проблеми є тим прихованим резервом навчальної дисципліни, яку ми намагаємося вирішити за допомогою нашої програми.

Формування перспективного бачення принципово пов'язане з урахуванням викладачем віку школяра, який за роки навчання у ДХШ швидко змінюється. Історія ДХШ це є також історія обґрунтованої критики використання методів прямої перспективи на початковому етапі художньої освіти, яку сьогодні слід розглядати як ідеологічний рудимент партійності мистецтва.

Ми керуємося тим принципом, що методи прямої перспективи слід розглядати не як універсальний метод у побудові перспективних зв'язків на всіх рівнях художньої освіти, а як окремий метод, до якого чутливі (чутливі) школярі ДХШ старших класів. На початковому етапі навчання, або так званому «перехідному», згідно з нашою методологічною ідеєю, ми пропонуємо використовувати методи ортогональної та аксонометричної проекції на основі їхньої опедагогізації. Тому з появою нового погляду на проблему у формуванні об'ємно-просторового мислення і бачення школяра з'явилась і нова педагогічна технологія її впровадження у вигляді навчальної програми.

Метою програми є розробка збалансованого, науково обґрунтованого навчального документа, за допомогою якого викладач здатен формувати у школяра певні знання, вміння, навички з академічної дисципліни «Рисунок» на рівні вимог для початкових навчальних закладів художньої освіти.

### III. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ

Структура навчальної програми та її зміст взаємозалежні та обумовлюють одне одного. Згідно з положенням шкільного статуту до навчання у перший клас ДХШ зараховують дітей віком від 10–11 років, тобто 5–6 клас середньої школи. Таким чином, повний курс навчання, відповідно до вікової періодизації школярів, охоплює вік, починаючи з 10–11 років і закінчуючи 14–15. Така градація – важлива умова для планування навчального процесу, оскільки викладач з науковою точністю може визначити «зону найближчого розвитку» (В. Виготський) школяра. Школяр віком 11–15 років – підліток, а підлітковий вік має свою градацію: молодший (10–11 років); середній (12–13 років); старший (14–15 років).

Спираючись на шкільну періодизацію, можемо спостерігати не тільки фізіологічне становлення підлітків, але й зіставляти з ним певні методи навчання, до яких він максимально чутливий.

Головною ознакою віку школяра у художній педагогіці є рівень сформованості його графічної мови – семіотичні ознаки, за якими викладач планує певну методичку з формування перспективного бачення підлітка. У структурі програми закладено чотири принципові блоки змістових модулів, які своїм змістом регулюють і обумовлюють рівень складності навчального матеріалу для школярів певної вікової категорії: I – ортогональні проекції у рисунок; II – аксонометричні проекції в рисунок; III – методи прямої перспективи в рисунок; IV – рисунок голови людини.

Кожен з блоків змістових модулів, формує макроструктуру навчальної програми, з поступовим ускладненням навчального матеріалу та збільшенням кількості навчальних годин.

#### Завдання блоків змістових модулів

Блок змістових модулів I. «Ортогональні проекції у рисунок»:

- набуття знань, вмінь, навичок з образотворчої грамоти на основі філософії «площинного» мислення та бачення школяра (молодший підлітковий вік) з використанням методів ортогональної проекції.

Блок змістових модулів II. «Аксонометричні проекції в рисунок»:

- набуття знань, вмінь, навичок з образотворчої грамоти на основі філософії «рельєфного» мислення та бачення школяра (середній підлітковий вік) з використанням методів аксонометричної проекції.

Блок змістових модулів III. «Методи прямої перспективи у рисунку»:

- набуття знань, вмінь, навичок з образотворчої грамоти на основі філософії «об'ємно-просторового» мислення і бачення школяра (старший підлітковий вік) методами прямої проекції.

Блок змістових модулів IV. «Рисунок голови людини»:

- набуття знань, вмінь, навичок у рисунку голови людини на основі філософії синтетичної перспективи («зацікавленого погляду»).

Водночас, кожен з блоків змістових модулів градується змістовими модулями, утворюючи мікроструктуру навчальної програми. Змістові модулі рівномірно розподіляються упродовж чотирьох років навчання, періодизація яких співпадає з семестровою періодизацією навчального процесу.

#### **IV. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ**

Основним методом навчального рисунка є метод натурального малювання. Але, з точки зору доступності навчання, підлітковий вік в цілому не є сенситивним для цього виду художньої діяльності. Водночас, підлітковий вік є початком формування здібностей до аналітики, і на їхній основі школяр поступово починає цікавитися натурою, чим і повинен скористатись викладач.

Зміст структури програми враховує поступовість ускладнення перспективних систематик, якими користується школяр та які відповідають його розумовим здібностям на певному етапі фізичного розвитку.

Для того, щоб привабити школяра до занять натурним рисунням до структури даної програми введено завдання, які частково використовують методи натурального рисуння – це завдання з трансформації натурального рисунка в декоративно-емоційне вирішення методами графіки.

Другим завданням, яке принципово розвиває рефлексію натурального рисунка і водночас виконується на високому емоційному підйомі, є нариси постаті. Школярі позують один одному, намагаючись при цьому максимально досягти зовнішньої схожості свого товариша. Нариси слід виконувати постійно, виділяючи для цього час наприкінці заняття. Такі завдання, як спонтанний рисунок, абстрагований рисунок, рисунок з пам'яті та за уявою розширюють межі навчального рисунка, роблячи його привабливішим і цікавим для підлітка.

Закони рисунка виявляються водночас, як б просте чи складне завдання школяр не виконував. Однак, вивчати їх водночас неможливо. Відповідно до побудови структури нашої програми, школяр вивчає правила, закони й прийоми рисунка поступово і за певним методом; наприклад, змістовий модуль «наскрізне рисуння» слід вивчати у такій послідовності:

- ознайомлення з принципом (формальне вивчення принципу);
- закріплення принципу (школяр не тільки знає, але й здійснює цей принцип на практиці);
- вдосконалення принципу (формування стійкої моторно-сенсорної навички у володінні принципом).

Прямі інтеграційні зв'язки навчальний рисунок має з предметами «живопис», «композиція», «ліплення» (рельєф), які здійснюються на основі формування загальних вмінь, знань, навичок: а) у натурному рисунні; б) у перспективній побудові умовного простору картинної площини.

**V. ЗМІСТ НАВЧАННЯ**

№ завдання	Зміст змістових модулів, практичних завдань та їхня мета	Кількість годин
<b>I клас. I семестр</b>		
<b>Блок змістових модулів I. «Ортогональні проєкції в рисунку» Змістовий модуль №1. «Спонтанний рисунок»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> формування у школярів навичок спонтанного натурального рисування		
1.	Виконати декілька нарисів абрису листя дерев різних порід без відриву погляду від природи <i>Мета:</i> формування моторно-сенсорних навичок натурального рисування. Знайомство з технікою рисунка «абрис»	1
2.	Виконати рисунок гілок дерев лівою рукою для «правші» і правою – для «лівші» <i>Мета:</i> набуття навичок спонтанного рисування з природи	1
3.	Виконати лінійний рисунок різнохарактерних глеків відносно їхньої осьової лінії <i>Мета:</i> знайомство з поняттям і значенням осьової лінії у рисунку	2
4.	Виконати рисунок двох різнохарактерних глеків на одному аркуші з наступною заливкою силуету тушшю <i>Мета:</i> знайомство з методом порівняння в рисунку, формування у школярів відчуття пропорції, характеру та виразності форми	2
<b>Змістовий модуль № 2. «Аналітичний рисунок»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> знайомство школярів з методами аналітичного рисунка		
5.	Виконати рисунок прямої лінії методом «координат» <i>Мета:</i> вивчення методу побудови прямої лінії методом «координат»	2
6.	Виконати рисунок прямої лінії методом «векторів» <i>Мета:</i> вивчення побудови прямої лінії методом «векторів»	2
7.	Заповнити формат аркуша рисунком прямих ліній, побудованих різними методами, потім поділити прямі лінії на певні рівномірні відрізки <i>Мета:</i> формування у школярів відчуття рівноваги формату. Вдосконалення рисунка прямих ліній. Набуття практичних навичок у поділі прямих ліній на певні рівномірні відрізки	2
8.	Побудувати просту орнаментальну композицію на основі комбінаторики: прямих ліній, кривих ліній, прямих і кривих ліній <i>Мета:</i> знайомство школярів з методом «побудови» у рисунку	4
9.	Виконати рисунок тональної шкали методом «штрих-тон» <i>Мета:</i> вивчення графічної техніки «штрих-тон», поняття	2

	«щільності» та «пухкості» штриху. Вивчення тонових можливостей графічного олівця	
10.	Виконати рисунок геометричної розетки з доданням тону <i>Мета:</i> вивчення алгоритму аналітичного рисунка та поняття етапності. Вдосконалення навичок побудови комбінованої лінії й техніки рисунка «штрих-тон»	4
<b>Змістовий модуль № 3. «Світлотіньовий рисунок»</b> <i>Мета змістового модуля:</i> вивчення явища світлотіні як засобу передачі об'єму у рисунку		
11.	Виконати рисунок натюрморту на гладкому тлі з предметів, різних за тональною характеристикою. Різницю фактури-тону предметів виявити за допомогою «штрих-тону» <i>Мета:</i> вивчення методів тонального рисунка	2
12.	Виконати рисунок постановки з попереднього завдання при потужному бічному освітленні <i>Мета:</i> ознайомлення з поняттям «світлоподільна» лінія та її значення у тональному рисунку	2
13.	Виконати трансформацію на основі натурального рисунка (завдання № 12) у графічній техніці «ратографія» <i>Мета:</i> вдосконалення навичок роботи з тонального рисунка методами графіки	2
14.	Модульна контрольна робота. Виконати рисунок кактуса у горщику з наступним тональним вирішенням <i>Мета:</i> перевірка фактичних знань, вмінь, набутих школярами під час вивчення блоку змістових модулів № 1	2
<b>І клас . II семестр</b>  <b>Блок змістових модулів № 2. «Аксонетричні проєкції в рисунку»</b> <b>Змістовий модуль № 4. «Рисунок призмоподібних тіл»</b> <i>Мета змістового модуля:</i> вивчення методів рисунка призмоподібних предметів на основі принципу аксонетрії		
15.	Виконати лінійний рисунок куба методом аксонетрії <i>Мета:</i> вивчення методів лінійної побудови об'єму куба на основі принципу аксонетрії	4
16.	Виконати рисунок прямокутної призми при бічному освітленні <i>Мета:</i> вивчення методів передачі об'єму прямокутної призми за допомогою тону	4
17.	Виконати рисунок групи призмоподібних предметів методом «віднімання» тону. Робота виконується м'яким графічним матеріалом <i>Мета:</i> вивчення методу передачі об'єму призмоподібних предметів з використанням прийому «віднімання» тону	4
18.	Виконати рисунок натюрморту з предметів побуту, наближених до прямокутної форми на тонованому папері <i>Мета:</i> вдосконалення навичок передачі об'єму предметів прямокутної форми методами графіки	4
19.	Виконати рисунок за уявою на тему «куболюдина» або «кубозвір»	4

	<i>Мета:</i> вдосконалення навички передачі об'єму прямокутної форми методами образної конструкції	
<b>Змістовий модуль № 5. «Рисунок тіл обертання»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> вивчення методів рисунка тіл обертання на основі аксонометрії		
20.	Виконати рисунок циліндра методом аксонометрії у двох положеннях: лежачи на предметній площині та стоячи <i>Мета:</i> вивчення лінійної версії засобу побудови об'єму циліндра	4
21.	Виконати рисунок циліндра при бічному освітленні. Тональна версія <i>Мета:</i> вивчення тональної версії засобу передачі об'єму циліндра	4
22.	Виконати рисунок натюрморту, складеного з предметів тіл обертання на тонованому папері. Роботу виконують м'яким графічним матеріалом <i>Мета:</i> вдосконалення навички передачі об'єму тіл обертання	4
23.	На основі комбінаторики різних за формою тіл обертання виконати рисунок фантастичної тварини, наприклад «лошарика». <i>Мета:</i> вдосконалення навички побудови об'єму тіл обертання методами образної конструкції	4
<b>II клас. III семестр</b>		
<b>Змістовий модуль № 6. «Рисунок абстрагований»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> формування у школярів «рельєфного» бачення на умовній картинній площині методами абстрагованого рисунка		
24.	Виконати умовний рисунок методом хаотичного нанесення прямих ліній, які можуть перетинатись між собою під різним кутом. Спостерігати спонтанну композицію, знайти певний рисунок за допомогою тонального вирішення посилити його <i>Мета:</i> в ігровій формі розвивати абстраговане мислення школярів. Вдосконалення штрихової техніки рисунка	3
25.	Методом викривленої геометричної сітки виконати рисунок: а) за уявою – зебри; б) з натури – лежачої тканини. Рисунок виконати у техніці «туш-пензель» <i>Мета:</i> формування у школярів відчуття рельєфу та засоби його утворення на картинній площі	3
26.	Виконати графічну композицію на основі комбінаторики плоских геометричних форм. Перетворити пласке зображення на об'ємне шляхом додавання бічної площини окремим елементам композиції. Посилити об'ємне вирішення моделюванням форми тоном <i>Мета:</i> формування відчуття рельєфу у рисунку умовної композиції	6
27.	Виконати рисунок складної моделі з рухомою точкою бачення, наприклад чайника <i>Мета:</i> формування об'ємно-просторового мислення та бачення у школяра методами абстрагованого рисунка	3
<b>Змістовий модуль № 7. «Рисунок парної форми»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> вивчення школярами методу побудови парної форми		

28.	Виконати рисунок симетричної архітектурної розетки у фронтальному положенні <i>Мета:</i> ознайомлення з методом побудови парної форми	3
29.	Виконати рисунок симетричної архітектурної розетки у перспективному скороченні <i>Мета:</i> ознайомлення з методом побудови парної форми у перспективному скороченні	6
30.	Виконати рисунок предмета побуту, який має парні форми, наприклад музичного центру <i>Мета:</i> формування навички побудови парної форми	6
<b>Змістовий модуль № 8. «Рисунок комбінованої форми»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> вивчення методу побудови комбінованої форми		
31.	Виконати рисунок глека при бічному освітленні <i>Мета:</i> ознайомлення з методом побудови комбінованої форми. Вдосконалення методу тонального рисунка	6
32.	Виконати рисунок натюрморту з трьох різнохарактерних глеків при бічному освітленні <i>Мета:</i> вдосконалення навички побудови комбінованої форми та вдосконалення методу тонального рисунка	6
33.	Виконати рисунок з природи дитячої і машинки <i>Мета:</i> вдосконалення навички побудови предметів комбінованої форми	6
<b>II клас. IV семестр</b>		
<b>Змістовий модуль № 9. «Наскрізне рисування»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> вивчення методу рисунка «наскрізного» рисування		
34.	Виконати рисунок натюрморту з геометричних тіл методом «наскрізного» малювання з додаванням легкого тону <i>Мета:</i> ознайомлення з методом «наскрізного» рисування	6
35.	Виконати рисунок табурету методом «наскрізного» рисування <i>Мета:</i> вдосконалення методу рисунка «наскрізного» рисування	3
36.	Виконати рисунок тканини, яка висить на стіні <i>Мета:</i> ознайомлення школярів з особливостями рисунка тканини	3
37.	Виконати рисунок тканини, що покладена на стілець або прямокутну призму <i>Мета:</i> вдосконалення методу рисунка «наскрізного» рисування у рисунку прихованої форми	6
38.	Виконати графічну композицію на основі попереднього завдання <i>Мета:</i> вивчення методів трансформації натурального рисунка у графічну композицію	6
39.	Виконати рисунок дитячої іграшки, наприклад паротягу або мотоцикла на основі «наскрізного» малювання <i>Мета:</i> вдосконалення методу «наскрізного» рисування	6
<b>Змістовий модуль № 10. «Фактура у рисунку»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> вивчення школярами графічних засобів у передачі фактури предметів натурної постановки		
40.	Виконати рисунок натюрморту на нейтральному тлі з предметів,	6

	різних за тоном і фактурою <i>Мета:</i> ознайомлення школярів з методами передачі фактури предметів побуту у рисунку натюрморту	
41.	Виконати попереднє завдання у графічній техніці «туш-перо». <i>Мета:</i> вдосконалення навичок передачі фактури предметів методами графіки	6
42.	Виконати рисунок гарбуза або старовинного глека, де чітко видно рисунок фактури цих предметів <i>Мета:</i> вдосконалення навички техніки рисунка у передачі фактури окремих предметів	6
43.	Модульна контрольна робота. Виконати рисунок нескладного натюрморту з предметів побуту і тканиною <i>Мета:</i> перевірка якості засвоєних знань, вмій школярами за вимогами блоку змістових модулів № 2	6
<b>III клас. V семестр</b>		
<b>Блок змістових модулів № 3. «Методи прямої перспективи у рисунку»</b>		
<b>Змістовий модуль № 11. «Рисунок зі стислим умовним простором»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> вивчення методів прямої перспективи у передачі об'єму моделі та стислого умовного простору		
44.	Виконати рисунок предмета прямокутної форми методом прямої перспективи <i>Мета:</i> вивчення основ методів прямої перспективи у побудові об'єму предметів прямокутної форми	3
45.	Виконати декілька зарисовок предметів побуту прямокутної форми на одному аркуші паперу <i>Мета:</i> вдосконалення вмій і знань законів прямої перспективи у рисунку предметів побуту	3
46.	Виконати рисунок глека методом прямої перспективи <i>Мета:</i> вивчення основ методів прямої перспективи у побудові об'єму тіл обертання	3
47.	Виконати рисунок лежачого глека <i>Мета:</i> вдосконалення вмій і знань законів прямої перспективи у рисунку тіл обертання	3
48.	Виконати декілька зарисовок глека вище і нижче лінії обрію на одному аркуші паперу за уявою <i>Мета:</i> вдосконалення вмій і знань законів прямої перспективи у рисунку за уявою	3
49.	Виконати рисунок натюрморту з предметів побуту комбінованої форми. Лінійна версія з додаванням легкого тону <i>Мета:</i> вдосконалення методів прямої перспективи у побудові предметів комбінованої форми та створення неглибокого умовного простору	6
50.	Виконати рисунок натюрморту з предметів прямокутної форми та циліндра, на яких нанесений нескладний геометричний орнамент <i>Мета:</i> вдосконалення вмій і знань методів прямої перспективи у	6

	побудові об'єму предметів та умовного простору	
51.	Виконати рисунок хати на сюжетній основі, наприклад «Наша дача» за уявою <i>Мета:</i> вдосконалення вмінь, знань і методів прямої перспективи у рисунку за уявою	3
52.	Виконати рисунок асиметричного гіпсового орнаменту у перспективному скороченні <i>Мета:</i> вдосконалення вмінь, знань і методів прямої перспективи у рисунку гіпсового рельєфу	6
53.	Перетворити рисунок попереднього завдання у графічне рішення <i>Мета:</i> вдосконалення методів перетворення натурального рисунка у графічну композицію	6
54.	Виконати рисунок нескладного натюрморту з пам'яті. Постановка пропонується школярам циклічно <i>Мета:</i> розвиток зорової пам'яті. Вдосконалення рисунка предметів комбінованої форми методами прямої перспективи	6
<b>III клас. VI семестр</b>		
<b>Змістовий модуль № 12. «Рисунок багатшаровий»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> вивчення методів прямої перспективи у рисунку багатшарового умовного простору		
55.	Виконати рисунок натюрморту з предметів побуту з чітко вираженими просторовими шарами <i>Мета:</i> побудова умовного простору картинної площини у багатшаровому рисунку	9
56.	Виконати трансформацію натурної постановки (попереднє завдання) у декоративно-емоційний рисунок <i>Мета:</i> стимуляція зацікавленості школярів до натурального рисування. Вивчення графічних методів трансформації натурної постановки у декоративно-емоційний рисунок	6
57.	Виконати рисунок куточка інтер'єру <i>Мета:</i> вдосконалення методів конструктивно-перспективної побудови предметів побуту у багатшаровому рисунку	9
58.	Виконати трансформацію натурної постановки (попереднє завдання) у декоративно-емоційний рисунок <i>Мета:</i> стимуляція зацікавленості школярів до натурального рисування. Вдосконалення графічних методів трансформації натурної постановки у декоративно-емоційний рисунок	6
59.	Виконати рисунок куточка інтер'єру за уявою на тему «Моя кімната» <i>Мета:</i> вдосконалення методів побудови інтер'єру у рисунку за уявою	6
60.	Виконати рисунок нескладного натюрморту з декоративними квітами у горщику на підвіконні. Тональна версія <i>Мета:</i> ознайомлення з явищем «контр-ажур» у рисунку	9
61.	Виконати тематичний рисунок «Моя вулиця» на основі попередніх замальовок та спостережень <i>Мета:</i> вдосконалення методів прямої перспективи у багатшаровому	9

	рисунку	
<b>IV клас. VII семестр</b>		
<b>Змістовий модуль № 1. «Метод «обрубубання» у рисунку»</b>		
<i>Мета змістового модуля: вивчення школярами методу рисунка «обрубубання»</i>		
62.	Виконати зарисовки зім'ятого паперу <i>Мета:</i> вивчення принципу методу «обрубубання»	4
63.	Виконати декілька замальовок опудала птаха методом «обрубубання» <i>Мета:</i> вивчення методу рисунка «обрубубання»	4
64.	Виконати рисунок натюрморту з гіпсовою маскою «Лев» <i>Мета:</i> вдосконалення методу рисунка «обрубубання» у тривалому натурному рисунку	8
65.	Виконати трансформацію натурної постановки (попереднє завдання) у декоративно-емоційний рисунок <i>Мета:</i> вдосконалення графічних методів трансформації натурної постановки у декоративно-емоційний рисунок	8
<b>Змістовий модуль № 14. «Рисунок елементів архітектурної ліпнини»</b>		
<i>Мета змістового модуля: вивчення алгоритму рисунка складної форми на основі принципу конструктивного мислення</i>		
66.	Виконати рисунок високого гіпсового орнаменту <i>Мета:</i> вдосконалення практичного алгоритму тривалого рисунка складної моделі	8
67.	Виконати трансформацію рисунка гіпсового орнаменту (попереднє завдання) у декоративно-емоційний рисунок <i>Мета:</i> вдосконалення графічних методів трансформації натурної постановки у декоративно-емоційний рисунок	8
68.	Виконати рисунок доричної капітелі <i>Мета:</i> вдосконалення конструктивного мислення і бачення школяра у рисунку складної форми	8
69.	Виконати замальовки іонічної капітелі у двох положеннях на одному аркуші паперу <i>Мета:</i> вдосконалення конструктивного мислення і бачення школяра у рисунку складної форми	8
70.	Модульна контрольна робота. Виконати рисунок тематичного натюрморту з чітко вираженими просторовими шарами <i>Мета:</i> перевірка якості засвоєних знань, вмій за вимогами блоку змістовних модулів № 3	6
<b>IV клас. VIII семестр</b>		
<b>Блок змістових модулів № 4. «Рисунок голови людини»</b>		
<b>Змістовий модуль № 15. «Рисунок гіпсової голови людини»</b>		
<i>Мета змістового модуля: ознайомлення школярів з основами рисунка гіпсової голови людини</i>		
71.	Виконати рисунок умовної геометричної голови людини («голова-куб», «голова-яйце») у різних ракурсних положеннях <i>Мета:</i> вивчення основних планів голови людини	8

72.	Виконати рисунок голови людини методом «обрубання» <i>Мета:</i> вивчення конструктивної основи голови людини	8
73.	Рисунок деталей обличчя людини (ніс, рот, око, вуха) <i>Мета:</i> вивчення конструктивно-морфологічного складу деталей обличчя голови людини	12
74.	Виконати рисунок античної голови людини. «Венера Мілоська» <i>Мета:</i> вивчення морфологічного складу у рисунку гіпсової голови людини	8
75.	Виконати рисунок античної голови людини у двох положеннях на одному аркуші паперу <i>Мета:</i> вдосконалення методу «обрубання» у рисунку гіпсової голови людини	8
<b>Змістовий модуль № 16. «Рисунок голови людини»</b>		
<i>Мета змістового модуля:</i> ознайомлення школярів з основами рисунка голови людини		
76.	Зарисовки голови людини у різних ракурсах <i>Мета:</i> ознайомлення школярів з основами рисунку голови людини	4
77.	Виконати рисунок голови натурника <i>Мета:</i> засвоєння школярами практичного алгоритму тривалого рисунка голови людини	8
78.	Виконати трансформацію рисунка голови людини у графічне рішення (на основі попереднього завдання) <i>Мета:</i> вдосконалення школярами графічних методів емоційного рисунка голови людини	4
79.	Модульна контрольна робота. Виконати рисунок гіпсової античної голови людини («Антиноя») <i>Мета:</i> перевірка якості засвоєних знань, вмій школярами за вимогами блоку змістовних модулів № 4	4
80.	Екзаменаційна робота. Виконати рисунок тематичного натюрморту з чітко вираженими просторовими планами <i>Мета:</i> перевірка якості засвоєних знань і вмій школярами за повний навчальний курс	8

1. Барц А. О. Рисунок в средней художественной школе / Барц А. О. – Москва: Изд-во академии художеств СССР, 1963. – 298 с.

2. Ли Н. Основы учебного академического рисунка / Ли Н. – Москва: Эксмо, 2004. – 478 с.

3. Дейнека А. А. Учитесь рисовать / Дейнека А. А. – Москва: Изд-во академии художеств СССР, 1961. – 222 с.

4. Кулебякин Г. И. Рисунок и основы композиции / Под ред. Т. П. Кильке; 3-е изд., перераб. и доп. Москва: Высш. школа, 1988. – 128 с., ил.

5. Рисунок. Базовый курс [Текст]: пер. с англ. / П. Станир, Т. Розенберг. – Москва: АСТ: Астрель, 2005. - 239 с.: ил.

**Учебная программа по дисциплине «Рисунок» в начальных специализированных учебных учреждениях (ДХШ)**

*Александр Засыпкин, Виктор Сухенко*

**Аннотация.** Предлагаемая авторская учебная программа по дисциплине «Рисунок» за ее внешней и внутренней структурой наследует традиционность в ее составлении, распределении бюджета учебных часов, постепенном усложнении учебного материала, учету возрастных особенностей школьников в соответствии со сложностью задач и прочее.

В то же время, авторская учебная программа имеет свои особенности: максимальная ее адресность при изучении школьниками ключевого аспекта изобразительной грамоты – системных явлений перспективы, построенных на философии чувствительности (сенситивности) школьников к определенным методикам.

Предлагаемая учебная программа имеет сокращенный вид, поскольку должна соответствовать требованиям научной статьи.

**Ключевые слова:** сенситивные периоды, традиция, возрастные особенности школьников, прямая перспектива, ортогональные и аксонометричные проекции, условное пространство картинной плоскости.

**Training programme in the discipline «Drawing» in elementary special education – Children’s Art School**

*Oleksandr Zasyppkin, Victor Sukhenko*

**Annotation.** The training program of the Children’s Art School curriculum is a major educational document that governs its artistic and educational policy. The proposed curriculum author of discipline «Drawing» for its external and internal structure inherits traditional in its drafting, budget allocation of teaching hours, the gradual complication of educational material, age-appropriate students according to the complexity of tasks and more. Traditional inherited and content of education – formal (ie utilitarian) and non formal (creative tasks) that for many years the school of art crystallized in a stable, consistent, reasonable didactic teaching technology students in mastering specific system knowledge, skills of graphic literacy. To date, the subject matter is experiencing serious contradictions related, both from external factors such as – the Europeanization of our education in general, and internal – balance between tradition, expertise and innovation that it must be constantly addressed. Traditionalism is the main feature of the school including the content of the curriculum through which it expresses its position methodological point. However, life requires certain changes, certain revisions subject including curriculum as the main document of education, but this reconsideration must be motivated and scientifically justified. Forming a student conventional sense of space picture plane, is one of the main aspects of the subjects, on which you can build and other objects of art education. However, if you look at this aspect in terms of modern pedagogical concept – greening educational space, we can see that the use of methods of

direct prospects as the main method of art school in the construction of standard space is not consistent with the principles of this idea. Use of direct prospects as a universal method for all vertical system of periodization age student contradicts important didactic principles of «accessibility» and «targeted» as a solution to this methodological problem is the hidden reserves of discipline that we try to solve with this program. Formation of vision due principally based teacher student age, which for years spent in Children's Art School rapidly changing. History Children's Art School it is reasonable criticism and history of use by direct perspectives of the initial art education, which today should be seen as a relic of an ideological partisanship art. We follow the principle that direct prospects methods should be considered not as a universal method in building advanced communications to all classes of artistic education as a separate method, which sensitive Children's Art School pupils of senior classes. At the initial stage of training, or so-called «transition», according to our methodological ideas, we propose to use methods and orthogonal axonometric projections based on their opedahohizatsiyi. So with the advent of a new look at the problem in the formation of three-dimensional thinking and a vision student, appeared and new educational technology implementation in a training program. At the same time, the author's curriculum is different – the maximum it targeted, while learning students – a key aspect of graphic letters – promising systematic, built on the philosophy of sensitivity (sensory) students to certain methods, which contributes to their teacher more deep and sustainable knowledge, skills. The proposed curriculum is abbreviated in order to fit into the framework of the requirements of the article. At the same time, the author's curriculum is different – this is the maximum it targeted at students studying key aspects of graphic reading and writing – system events perspective, built on the philosophy of sensitivity pupils to certain procedures. It promotes the formation of their teacher more profound and sustainable knowledge, skills.

**Key words:** Sensitive periods tradition, age characteristics of students, direct perspective and orthogonal axonometric projection, conditional space picture plane.

УДК 7:02; 37.013.2; 37.012.3

**Наталія Ревенок**

*старший викладач кафедри техніки та  
реставрації творів мистецтва НАОМА*

## **Методичні рекомендації для курсу навчальної дисципліни «Реставрація скульптури та творів декоративно- ужиткового мистецтва з кераміки»**

**Анотація.** У статті розглянуто методику викладання курсу теоретичних і практичних завдань з реставрації кераміки для студентів навчально-творчої майстерні реставрації скульптури і творів декоративно-ужиткового мистецтва, здійснено аналіз методів дослідження та реставрації кераміки, які застосовують у музеях України, а також простежено взаємозв'язок реставрації керамічних пам'яток з різними галузями науки, які спрямовані на вирішення важливих завдань наукової реставрації.

У публікації висвітлюються основні вимоги до засвоєння теоретичного матеріалу та виконання практичних завдань з реставрації музейної кераміки.

**Ключові слова:** методика викладання, дослідження, реставрація, кераміка, фарфор, фаянс.

**Постановка проблеми.** Загальна стратегія розвитку системи академічної освіти сьогодні передбачає серйозні вимоги до викладання спецдисциплін та спрямовує до корінної перебудови їхньої методики.

Теоретичні основи з реставрації музейних пам'яток та практичне застосування їх є базовими для курсу навчальної дисципліни «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з кераміки», що викладається бакалаврам з другого по четвертий курс та магістрам на першому курсі.

У процесі підготовки студенти повинні отримати не тільки загальну теоретичну підготовку, але й набути знання з історії виробництва керамічних виробів, технології їхнього створення, знати сучасні етичні вимоги щодо проведення реставрації, освоїти навички, знання з ведення реставраційної документації тощо.

Сучасна наукова (музейна) реставрація має на меті зберегти художні та історичні особливості предмета, дух часу, коли він з'явився та існував.

Невід'ємною частиною сучасної реставрації є консервація (від лат. *Conservatio* – збереження). Власне реставрація (реставраційне втручання) – це відновлення або доповнення втрат (відколів, розломів тощо), а консервація спрямована на якомога довше збереження предмета. Для цього можуть використовувати хімічну обробку, регулювання вологості повітря, вибір світлового режиму і т. ін.

Кожна пам'ятка, що надходить на реставрацію, вимагає особливого підходу. Тому перед початком реставраційних робіт завжди проводяться дослідження, за допомогою яких визначають ступінь пошкодження, матеріали, з яких предмет зроблений, розглядають сліди колишніх реставраційних робіт. При цьому реставратори намагаються обійтися найменшим втручанням та, за можливості, використовують в процесі лабораторних досліджень неруйнівні методи.

**Актуальність дослідження** обумовлена необхідністю пошуків резервів для підвищення ефективності педагогічного процесу у вирішенні теоретичних і методичних питань в галузі музейної наукової реставрації пам'яток з кераміки.

Актуальними завданнями курсу «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з кераміки», є засвоєння навичок професійного підходу під час виконання практичних завдань з реставрації кераміки, основних положень теоретичної бази та загальних уявлень про специфіку роботи художника-реставратора. Фахова підготовка майбутніх художників-реставраторів є важливою для нашої держави, адже реставраційна справа посідає одне з найперших місць у музейному просторі та поєднує комплекс знань і умінь, які забезпечують зберігання пам'яток історії та культури.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Публікація виконана згідно з планом науково-методичної роботи кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

Зміст навчальної дисципліни «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва з кераміки» визначається нормативними документами з реставраційної діяльності в системі культури, виходячи з новітніх науково-методологічних концепцій пам'ятоохоронної справи, спирається на базові документи національного законодавства і міжнародні конвенції та хартії.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Серед загальних праць з реставрації творів кераміки слід виділити методичні рекомендації «Реставрація музейної кераміки» [9] Л. Н. Андрєєвої, О. С. Антоняна, Т. І. Барабанової та інших фахівців з російського реставраційного центру імені академіка І. Е. Грабаря, які надають відомості про загальну характеристику технології кераміки, матеріалам та проведення реставраційних заходів. Загальні відомості з історії, технології та декорування кераміки викладені у підручнику Є. А. Антоновича, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевича «Декоративно-прикладне мистецтво» [1].

Питаннями наукової реставрації займалися вчені різних галузей та спеціальностей – хіміки, технологи, такі як О. І. Міклашевський [8], І. Я. Гузман,

О. О. Крупа, В. С. Городов, художники, мистецтвознавці, зокрема археолог М. В. Фармаковський [11]. Так, у навчальних посібниках І. Я. Гузмана [5], А. А. Крупа та В. С. Городова «Хімічна технологія керамічних матеріалів» [6] викладено наукові основи та загальні принципи хімічної технології створення керамічних виробів, висвітлені питання технології виробництва тонкої та технічної кераміки.

Певний внесок у вирішення проблем реставрації творів мистецтва зробили дослідники Т. Р. Тимченко [10, 197], С. Р. Єфанова, О. Н. Беляєвська [2, 24]. Основну увагу вони приділяли методикам мистецтвознавчих, техніко-технологічних та атрибуційних досліджень творів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, викладених здебільшого на науково-практичних конференціях та окремих публікаціях. Дослідженнями проблем теорії та методології реставрації пам'яток займалися російські фахівці Л. О. Лелеков [7] та Ю. Г. Бобров [3], О. В. Яхонт [13], науково-технічному дослідженню творів мистецтва приділяв увагу Ю. І. Гренберг [4].

Отже, аналіз наукових досліджень цих фахівців показав, що професійна діяльність реставратора визначається не тільки його практичною майстерністю, але й рівнем теоретичної підготовки.

**Мета статті** – висвітлити основні методи і принципи викладання дисципліни «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва».

Новизна наукового дослідження. Запропонована методична розробка теоретичних та практичних завдань з реставрації кераміки для спеціалізації «Реставрація творів мистецтва» висвітлює потреби фахової підготовки. Розроблені рекомендації дозволяють здійснювати реставрацію фарфоро-фаянсових виробів у музейній та науково-реставраційній практиці.

**Виклад основного матеріалу.** Важливими установами щодо проведення наукової реставрації керамічних виробів є загальні методичні вимоги до яких відносяться: недоторканість пам'ятки, відмінність привнесених доповнень, оборотність реставраційних матеріалів, обмеженість реставраційних втручань.

Як зазначається в одному із згадуваних вище виданні «...реставрація музейної кераміки являє собою роботи з обмеженого об'ємного та мальовничого заповнення відносно невеликих втрат що збереглися на кераміці, у найбільш суттєвих, художньо важливих частинах» [9, 19].

Практичні роботи є важливим й водночас необхідним компонентом академічної реставраційної освіти та обов'язковою складовою частиною навчально-виховного процесу. Тематику і зміст необхідних для виконання практичних робіт відображено у навчальних програмах і методичних комплексах навчально-творчої майстерні реставрації скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва НАОМА. Практичні завдання з реставрації кераміки є специфічною формою організації навчальної роботи студентів і передбачають обов'язковий практикум, в якому органічно поєднуються мета, зміст, засоби і методичні прийоми. Засвоєння теоретичних положень, викладених у програмі в процесі навчання, доповнюється практичною роботою.

Основною метою практичних робіт з дослідження та реставрації керамічних музейних виробів є закріплення на практиці набутих теоретичних знань та формування у студентів основних умінь і навичок. Починаючи з другого курсу, студенти мають навчитися правильно користуватися оптико-фізичними приладами, засобами фотофіксації реставраційних процесів, реставраційними матеріалами, набути практичних навичок з дослідження археологічної кераміки, навчитися описувати музейні пам'ятки, здійснювати лабораторні аналізи, видаляти вапнякові нашарування, проводити консервацію, доповнювати втрачені фрагменти і т. інше.

На третьому курсі студенти набувають практичних навичок з дослідження етнографічної кераміки, описують зразки музейної народної орнаментованої кераміки, здійснюють консерваційно-реставраційні заходи та реконструкцію творів, доповнюють втрачені фрагменти, ведуть реставраційну документацію тощо.

На четвертому курсі студенти мають засвоїти практичні навички з дослідження античної кераміки, знати види античного посуду, способи його виготовлення та декорування, вміти його досліджувати та описувати, проводити консерваційні та реставраційні заходи. Результатом засвоєння практичних навичок з реставрації кераміки є дипломна робота за освітнім ступенем бакалавра.

На першому курсі магістратури завданням педагогів є сформувати у майбутніх спеціалістів практичні навички у галузі наукових досліджень з реставрації, консервації та зберігання творів мистецтва з фарфору, фаянсу, бісквіту на основі відповідної теоретичної підготовки.

Практичні роботи мають неабиякий виховний та моральний вплив на розвиток особистості студентів: привчають до самостійної практичної роботи з реставрації та консервації творів з кераміки, правильного та акуратного оформлення результатів практичної роботи у реставраційних паспортах, закладають певні правила поведінки (під час виконання реставраційних робіт музейної кераміки), формують риси індивідуальної та колективної (за умов групової навчальної діяльності) відповідальності, розвивають почуття власної значущості й гідності, формують основи збереження пам'яток історії та культури.

З огляду на специфіку дисципліни, викладачеві надається право планувати систему практичних робіт з метою оптимізації вимог діючих програм з дослідження та реставрації творів з кераміки в частині «Практична робота».

Усі практичні роботи можна поділити на навчальні та підсумкові. Навчальні роботи виконуються під керівництвом викладача, який пояснює послідовність дій, показує зразок виконання і визначає завдання для закріплення дій студентами. Практичні роботи з реставрації музейної кераміки націлені на відпрацювання, вдосконалення та корекцію базових навичок. Ці роботи виконуються під контролем викладача, результати обов'язково відстежуються. Практичні завдання студентів мають бути максимально пристосовані до умов музейного художника-реставратора. Підсумкові роботи мають контролюючу

функцію, вони здійснюються студентами з найбільшим ступенем самостійності наприкінці кожного семестру. Крім того, студенти разом з викладачем мають звітувати про проведену семестрову роботу перед музейною реставраційною радою.

Зміст академічної освіти з реставрації пам'яток з кераміки формується з урахуванням подальшої науково-дослідної роботи студентів у музеях та закладах культури. Програма курсу «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва» обумовлює напрямок змісту практичних робіт. Тому викладач має виділити у змісті примірної програми послідовність практичної роботи, відобразити зміст і вид практичних робіт, розробити план виконання завдань.

Важливим фактором у засвоєнні набутих знань студентами є поставлена викладачем дидактична мета, тобто кожна практична робота повинна мати конкретну мету й завдання щодо її проведення. Найчастіше дидактична мета практичних робіт з реставрації керамічних виробів спрямована на закріплення знань з нової теми, узагальнення та систематизацію знань, їхнє поглиблення, формування практичних умінь і навичок, застосування набутих знань на практиці. Перед виконанням кожної практичної роботи викладач обов'язково має звернути увагу студентів на її мету або значення.

Обов'язковою умовою щодо практичного виконання реставрації творів кераміки є ведення студентами робочого зошита – «Щоденника реставратора», куди мають бути записані основні історичні дані музейної пам'ятки, опис візуального дослідження, самостійно складена програма реставраційних заходів, проведено запис виконаної роботи згідно з кожним пунктом програми, визначено рекомендації щодо подальших умов зберігання пам'ятки тощо. Наприкінці семестру студент вносить відкориговані записи до основного музейного документа – реставраційного паспорта, який підписує керівник роботи, керівники закладу і сам студент.

Методика засвоєння дисципліни «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва» тісно пов'язана і з іншими науками, насамперед з технологією кераміки, хімією, біологією, мистецтвознавством, історією, археологією, етнографією, культурологією, що дозволяє розробити програму дисципліни об'ємнішою.

Основний принцип навчання із зазначеної дисципліни є опанування теоретичних та практичних положень, до яких відносяться: науковість навчання, систематичність і послідовність, зв'язок навчання з музейними колекціями, наочність, засвоєння знань, умінь та навичок. Основними видами навчання є лекції, практичні роботи, семінарські заняття, самостійна робота, індивідуальні, лабораторні заняття, консультації, навчальна та виробнича практика.

З-поміж загальних методичних рекомендацій з організації та проведення практичних робіт з реставрації кераміки можна назвати такі:

- обов'язкове проведення викладачем відповідного інструктажу з техніки безпеки перед виконанням роботи;

- аналіз складеної студентом програми до кожного завдання та роз'яснення порядку оформлення результатів її виконання;

- акцентування уваги на оформленні реставраційної документації, формулюванні висновків;

- роз'яснення процедури перевірки та оцінювання результатів виконаної роботи.

У процесі виконання студентами практичних завдань викладач має уважно спостерігати за їхньою роботою та у разі потреби надавати індивідуальні або групові консультації.

Слід також зазначити, що основними завданнями курсу «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва» є:

- ознайомлення студентів з історією виникнення та розвитку кераміки з найдавніших часів та технологією виробництва, способами декорування кераміки різних епох;

- ознайомлення з проблемами реставраційної етики та основними методологічними вимогами до реставрації;

- опанування основних видів робіт з реставрації та консервації археологічної, етнографічної кераміки, фарфору, фаянсу, бісквіту;

- проведення лабораторних та науково-технічних досліджень;

- оформлення реставраційної документації.

У процесі засвоєння теоретичних та практичних положень, викладених у програмі в ході навчання, студенти повинні мати уяву про основні теоретичні й методологічні матеріали стосовно творів декоративно-ужиткового мистецтва з кераміки в Україні та за кордоном, технологію виготовлення та декорування кераміки в різні часи, про види та методи науково-дослідної реставрації, сучасні технології превентивної консервації, а також знати технологію їхнього виготовлення, основні причини руйнування та забруднення виробів з кераміки, реставраційні матеріали та їхні властивості, основи формуальної справи, засоби боротьби з біошкідниками, деструкцією керамічних виробів та методи усунення їх, методи і методики консервації, розчистки нестійких та стійких забруднень, методику проведення демонтажу, монтажу та склеювання, методику доповнення втрат та мастикування, тонування, консервації, а також умови зберігання та експонування пам'яток історії та культури з кераміки, правила пакування та транспортування їх, техніку безпеки під час роботи з хімічними реактивами і розчинами.

Крім набутих знань студенти повинні уміти самостійно проводити лабораторні дослідження, визначати та описувати стан збереженості творів, визначати та описувати художні й технологічні особливості творів, визначати стилістичні відмінності творів з кераміки, складати програми реставраційних заходів та підбирати методики, проводити очистку від стійких та нестійких забруднень, наносити консерваційні покриття, проводити демонтаж та монтаж предметів після попередніх ремонтів і реставрації, виправляти деформації після попередніх склеювань без демонтажу предмета, склеювати

предмети та здійснювати доповнення втрат, проводити тонування доповнень та відтворювати фрагменти втраченого розпису, вести реставраційну документацію, використовувати на практиці методи польової консервації пошкоджених археологічних знахідок з кераміки, проводити дослідницьку роботу, використовуючи результати досліджень для атрибуції, користуватися засобами техніки безпеки під час роботи з хімічними реактивами і розчинами. Крім того, вміти застосовувати спеціальні види зйомок: макро- та мікрозйомку, використовувати оптико-фізичні методи дослідження, виявляти ступінь збереження, види і причини руйнування пам'ятки, наявність нестійких та стійких нашарувань і визначити їхній характер.

Ці навички дозволяють студентів прийняти кваліфіковане рішення у складанні реставраційної програми, застосуванні тих чи інших матеріалів, подальшого використання предмета тощо. Викладач, у свою чергу, повинен знайомити студентів із спеціальною літературою, матеріалами наукових вітчизняних та зарубіжних конференцій.

Практична робота з реставрації кераміки потребує відповідного оформлення результатів її виконання у музейному реставраційному паспорті з фотофіксацією всіх процесів роботи, висновками у письмовій формі та рекомендаціями щодо умов зберігання пам'ятки.

Виконуючи практичні роботи з реставрації кераміки, студенти мають творчо застосовувати здобуті теоретичні знання у навчальних ситуаціях, демонструвати загальну ерудицію, вміння використовувати лабораторні прилади, робити аналітичні висновки.

Кожна практична робота студентів з реставрації музейної кераміки має свою специфіку виконання і потребує від викладача відповідної підготовки.

У кожному семестрі обов'язково оцінюються дві практичні роботи – реферат із засвоєного теоретичного матеріалу та відреставрована пам'ятка з кераміки з відповідно оформленою реставраційною документацією – паспорта і фотофіксацією всіх процесів реставрації.

**Висновки.** Засвоєння теоретичних основ наукової реставрації та застосування їх на практиці є важливим підґрунтям для подальшого опанування професії реставратора кераміки, фаянсу, фарфору. Важливим фактором у викладанні дисципліни «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва» є опанування студентами базових знань в галузі музейної наукової реставрації.

Виявлення специфіки викладання дозволяє дійти висновку, що даний метод може реалізуватись найповніше в індивідуальній співпраці викладача із студентами.

Насамкінець зазначимо, що порівнюючи вітчизняні підручники та програми з реставрації творів мистецтва із зарубіжними, в першу чергу російськими, маємо зауважити, що у вітчизняних навчальних матеріалах виявляється низька забезпеченість методичними розробками, навчальними посібниками, підручниками тощо, а це потребує особливого підходу до зазначеної проблеми.

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.
2. *Беляевская О. Н.* Проблема сохранения ценных элементов декора из керамики и мозаики на памятниках истории и культуры / Проблемы збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей V Міжнародної наук.-практ. конф., 24–27 травня 2005 р. Київ, 2001.
3. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Ю. Г. Бобров. – Санкт-Петербург, 1997.
4. *Гренберг Ю. И.* Научно-техническое исследование произведений искусства / Ю. И. Гренберг. – М., 1968. – (Сообщение ВЦНИЛКР ; т. 21).
5. *Гузман И. Я.* Химическая технология керамики / И. Я. Гузман [Учебное пособие]. – М. : ООО РИФ «Стройматериалы», 2003. – 496 с.
6. *Крупа А. А., Городов В. С.* Химическая технология керамических материалов / А. А. Крупа, В. С. Городов. К. : Вища школа. [Учебное пособие]. – 1990. – 399 с.
7. *Лелеков Л. А.* Проблемы теории и методологии реставрации / Л. А. Лелеков // Реставрация памятников истории и культуры : Информ. обз. – Вып. 2. М. : Изд-во. ГБЛ, 1986. – 40 с.
8. *Миклашевский А. И.* Технология художественной керамики / А. И. Миклашевский. – Л. : Ленстройиздат, 1971. – 304 с.
9. *Реставрация музейной керамики : Методические рекомендации* / [Л. Н. Андреева, А. С. Антонян, Т. И. Барабанова и др.] ; Под общ. ред. Л. Н. Андреевой. – М. : ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря, 1999. – 144 с.
10. *Тимченко Т. Р.* «Художник-реставратор»: до історії терміна // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доп. III Міжнародної наук.-практ. конф., 22–24 травня 2001 р. – К., 2001.
11. *Фармаковский М. В.* Консервация и реставрация музейных коллекций [Текст] / М. В. Фармаковский. – М. [б. и.], 1947. – 144 с.
12. *Чернышева Е. К.* Научные и методологические проблемы реставрации: этические аспекты профессиональных отношений / Материалы научно-практической конференции «Реставрация в храме-памятнике». – СПб, 2006. – Вып. 2.
13. *Яхонт О. В.* Проблемы научной реставрации и состояние реставрационной отрасли // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доп. III Міжнародної наук.-практ. конф., 22–24 травня 2001 р. Київ, 2001.

**Методические рекомендации для курса учебной  
дисциплины «Реставрация скульптуры и произведений  
декоративно-прикладного искусства из керамики»**

*Наталья Ревенок*

**Аннотация.** В статье рассмотрена методика преподавания курса теоретических и практических задач по реставрации керамики для студентов творческой мастерской реставрации скульптуры и произведений декоративно-прикладного искусства, осуществлен анализ методов исследования и реставрации керамики, применяемый в музеях Украины, а также прослежена взаимосвязь реставрации керамических экспонатов

с различными отраслями науки, направленная на решение важных задач научной реставрации.

В публикации освещаются основные требования к усвоению теоретического материала и выполнению практических заданий по реставрации музейной керамики.

**Ключевые слова:** методика преподавания, исследования, реставрация, керамика, фарфор, фаянс.

### **Methodical recommendations for academic discipline**

#### **«Restoration of sculptures and works of decorative art of ceramics»**

*Natalia Revenok*

**Abstract.** The article considers the method of teaching of course theoretical and practical tasks of restoration of ceramics for students of the creative workshop of restoration works of sculpture and decorative arts, analyzed methods of research and restoration of ceramics that are used in the museums of Ukraine and been traced interconnection ceramics restorations sights from different fields, which are aimed at addressing important issues of scientific restoration.

In publication covers issues of basic requirements for theoretical material and implementation of practical tasks for the restoration museums of Ceramics.

Moreover, considered theoretical foundations of the museum restoration of sights and their practical application. Fundamentals of restoration of from ceramics are basic for the course subject matter «Restoration of sculptures and works of decorative art from ceramics», which is taught to bachelors from second to the fourth course and on the first year of Magistracy.

In the article pays attention to questions of theoretical and practical training of students in the history manufacture of pottery, technology of their creation, the problems of modern of ethical requirements in carrying of ceramics restoration, drawing up of special documentation

The main principles of study course «Restoration of sculptures and works of decorative art» is the basic theoretical and practical provisions which include: scientific approach studies, regularity and consistency, communication studies with museum collections, visibility, assimilate the knowledge and skills.

The main types of study are lectures, practical work, seminars, independent and individual works, laboratory exercises, consultations, training and practical training.

Among the general methodical recommendations for the organization and conducting practical work on restoration of ceramics can be called such as a requirement for teacher appropriate safety trainings before carrying work, analysis of student programs prepared for each job and explaining procedures for obtaining the results of their implementation, emphasis attention to the restoration design documentation, formulating conclusions, explaining test procedures and evaluating the results of the work done.

In carrying out the practical tasks by student's lecturer of must attentively to observe their work and if necessary provide individual or group consultation.

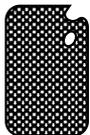
Assimilation of theoretical foundations of scientific restoration and their application in practice is an important basis for further mastering of the profession restorer of ceramics, faience and porcelain.

An important factor in teaching the course «Restoration of sculptures and works of decorative art» is mastering the student's basic knowledge in the area of the scientific museum restoration.

Identification of specifics of teaching gives reason to conclude that this method can be implemented most fully in the individual teacher collaboration with students

Also be noted that comparing the national textbooks and programs of restoration works of art with foreign, especially Russian, we can note that in the educational materials there is low availability of methodical materials, textbooks and books.

**Key words:** methods of teaching, research, restoration, ceramics, porcelain, faience.



# НАУКОВИЙ ПОШУК

УДК 76:655.24

**Віталій Мітченко**  
*професор кафедри графіки НАОМА*

## **Абетка української мови: формотворчий аналіз**

**Анотація.** У статті аналізується проект нової графіки абетки української мови, запропонований відомим художником та шрифтознавцем В. Чебаником. Зроблено графічний та морфологічний аналіз графемоутворюючих елементів літер нової абетки. Досліджуються історичні витоки конструкцій нових графем та їхній вплив на ритміку рядка.

**Ключові слова:** абетка української мови, формотворчі елементи, кирилиця, графема літери.

**Постановка проблеми.** Сучасні кириличні набірні шрифти поступаються латинським у кількості професійних розробок, різноманітності накреслень літер у межах однієї гарнітури, обмеженої кількості оригінальних, суто кирилических шрифтів. Більшість з них є адаптаціями відомих європейських гарнитур, які були розроблені упродовж 1990-х років. Якісних оригінальних кирилических гарнитур обмаль і з'являються вони досить рідко. Все це стосується як України, так і Росії. Отож, проблема розробки абетки української мови на часі.

**Актуальність дослідження.** У ХХ столітті в Україні був розроблений лише один набірний шрифт, який у своїй конструкції мав зв'язок з історичним українським письмом і, водночас, відповідав естетиці сьогодення. Це хоменківська гарнітура.

На початку ХХІ століття, завдяки використанню цифрових технологій, процес створення нових набірних (цифрових) шрифтів в Україні поживавився, але на сьогоднішній день можемо згадати лише кілька прізвищ шрифтових дизайнерів або назви невеликих фірм, які розробляють акцидентні шрифти, в основному, на ґрунті історичних українських почерків.

Створення національної абетки української мови, ескізи якого розробив видатний художник-шрифтотворець В. Чебаник, повинно стати проектом державного значення, оскільки, за його словами, «шрифт повинен бути візуалізацією мови, пластично співпадати з особливостями мовної мелодії... абетка повинна стати одним із символів державності» [1].

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Автор статті багато років працює над вивченням та систематизацією українських рукописних почерків, розробляє таблиці, присвячені їхньо-

му графічному та морфологічному аналізу. [2], [3], [4], а також запропонував кілька авторських кириличних шрифтів, які використовуються в оформленні шкільних підручників, посібників і творів художньої літератури.

**Новизна наукового дослідження** полягає у тому, що автор вперше проводить графічний та морфологічний аналіз авторської абетки української мови В. Чебаника щодо виявлення нових співвідношень окремих формоутворюючих елементів літер, а також вивчає вплив нових конструкцій стикових вузлів на ритміку рядка. Вперше здійснено синхронний графічний аналіз шрифтів В. Чебаника, створених на базі нових графем, а також виконується графічний аналіз історичних витоків нових графем, запропонованих автором проекту.

**Виклад основного матеріалу.** Василь Чебаник заявив про себе наприкінці 60-х років ХХ ст. як різнобічний майстер у галузі оформлення, ілюстрування книги та каліграфії. Поряд із «чистою» каліграфією, коли напис виконується одним інструментом, В. Чебаник, продовжуючи практику українських шрифтовиків середини ХХ ст., експериментує з літерами, графіка яких складається з мальованих і каліграфічних елементів. Він один з небагатьох художників, у кого це виходить органічно, завдяки тому, що автор чудово поєднує в собі якості каліграфа та конструктора шрифту. Діапазон композиційних прийомів у його шрифтових роботах надзвичайно широкий від витіюватого розчерку, витоки якого бачимо у мистецтві українського та європейського бароко, до складної гри в конструюванні слів і монограм за допомогою лігатур, які часто трапляються в українських виданнях XVI–XVIII ст.

Нині художник працює над створенням абетки української мови, окремі літери якої відрізняються від російської не тільки своєю пластикою, а й змінені на рівні графем. Нагадаємо відповідь соціолога Е. Халупного на запитання, що таке письмо: «Это запись речи, фиксация представления с помощью изобразительной записи, всегда связанной с определённым языком» [5]. Над створенням нового зорового ряду у шрифті, який відбиває загальнонаціональні, історичні, декоративно-мистецькі особливості української культури, працювали такі видатні митці, як Г. Нарбут, В. Кричевський, П. Ковжун, С. Гординський, В. Хоменко, В. Юрчишин та інші [6]. Але зміни на рівні графемами запропонував саме В. Чебаник, це стало можливим у той час, коли Україна відновила свою незалежність. Зміна малюнка літер пов'язана зі специфікою звучання української мови, з її інтонаціями та мелодійними відмінностями від болгарської, білоруської та російської мов [1]. Пластична інтерпретація літер у виконанні В. Чебаника створює органічний зорово-звуковий ряд.

Нове написання графем окремих літер, запропоноване художником, повертає нас до джерел давньоруської писемності й відновлює історичну спадкоємність розвитку графіки шрифтових форм, перерваною реформою Петра I, яка призвела до значної латинізації вітчизняного шрифту [7].

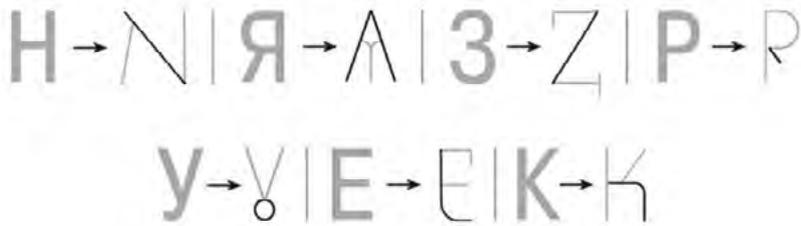
Автор вважає, що для створення нової української абетки необхідно повернути кириличний шрифт з його давніми і сучасними ознаками та, водночас, надати йому форму сучасної європейської пластики. В. Чебаник зауважує:

«Нині ж українську мову ми тільки чуємо, зорово вона є надто уподібненою, графічно ідентичною з російськомовною абеткою. Українська абетка повинна бути кириличною в своїй основі, сучасною за державними, національними, художніми та естетичними ознаками». [1] Цю думку професора підтримуємо цитатою з дослідження В. Даниленка, який наголошує: «Українська дизайнерська культура (в тому числі й шрифтова – В. М.), що ставить за мету розвиватися, повинна вести активний пошук форм діалогу національного з глобальним в ній: відтворювати предметно-просторові структури, пов'язані з глибинною традицією та водночас генерувати інноваційні форми для вигідного оновлення національного менталітету в діалогах з іншими культурами» [8].

Для втілення програми зі створення нового українського шрифту В. Чебанник пропонує: змінити накреслення 10 літер існуючої на сьогодні української абетки; у накресленні трьох літер змінити накреслення одного з графемотворчих елементів; у літері О зробити декоративний елемент. Додаємо до цього переліку три існуючі українські літери – Г, Ї, Є й таким чином маємо 17 з 33 літер існуючої на сьогодні української абетки. 16 літер залишаються без змін.

Візуальний аналіз авторської пропозиції нової української абетки (CHEBANYK COND) виявляє нові елементи у малюнку окремих літер, які змінюють ритмічне співвідношення між літерами. Проаналізуємо їхні вертикальні та інші графемоутворюючі елементи. Бачимо, що вертикаль перестала домінувати у рядку. Занадто велика кількість вертикальних штрихів у конструкції кириличних шрифтів є одним з найчастіших нарікань типографів та дизайнерів шрифту що до кириличної абетки [9] (іл. 1). Збільшується кількість похилих та криволінійних елементів, що урізноманітнює ритм тексту і, також, зменшується кількість вертикальних штрихів (іл. 2).

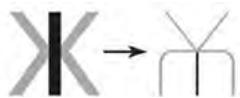
Окремо розглянемо нову конструкцію літери Ж. Відсутність продовження вертикального центрального штриха у верхній частині літери частково роз-



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3

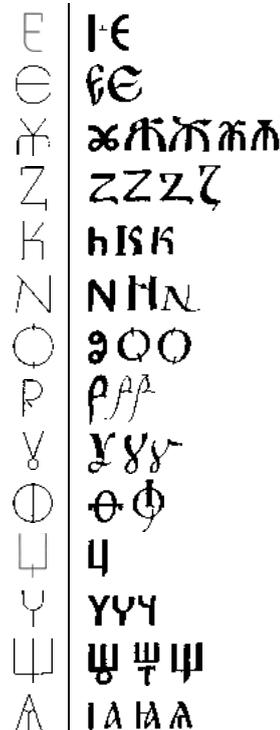
вантажує найскладніший стиковий вузол у кириличному шрифті (Іл. 3). Вітчизняні каліграфи XIV–XVII ст. доклали великих зусиль та зробили багато конструктивних варіантів вирішення цієї проблеми (Іл. 3).

Внаслідок зміни малюнка певних формотворчих елементів змінюється ритмічна побудова окремих літер. Букви Ч, Ц, Щ, Я стають закритими (Іл. 4). Як відомо, літери бувають відкритими праворуч, у напрямі читання, у зворотному напрямі – ліворуч, та закриті. Співвідношення цих трьох різноспрямованих конструкцій літер мають вплив на читабельність тексту, тобто на рух ока вдовж рядка [1].



Іл. 4

Ще однією особливістю нової абетки є присутність декоративних елементів у літерах О та Ю (Іл. 5).



Іл. 5

Після аналізу змін, які відбулися у новій абетці на рівні графем, перелічимо історичні джерела, які слугували поштовхом для створення нових малюнків українських кириличних літер (Іл. 6). Це найдавніші начерки XI – XIV століть, окремі глаголичні та давньогрецькі літери.

Поряд з розробкою нової графемоподібної абетки SHEBANYK COND (А), В. Чебаник напрацював низку шрифтових композицій, в яких розвинув пластичні ідеї нової української абетки. Зробимо графічний аналіз цих шрифтів. Для цього відібрано сім шрифтових композицій: TATYANA (Б), BORISFEN (В), LIBID (Г), VERONIKA LIGHT (Г), KYIV (Д), SOFIYA KYIVSKA (Є), DNIPRO (Ж) (Іл. 7).

Розглянемо літери, які зазнали змін на рівні графемотворчих елементів. Загальною рисою вищеперелічених шрифтів є наявність у них видозмінених формотворчих елементів, притаманних українському скорописові. В першу чергу це стосується шрифтів Б, В, Г, Г, які умовно назвемо декоративними гротесками. Вони мають невеликі лівосторонні засічки в окремих літерах та криволінійні фор-



Іл. 6

А	Б	В	Г	Г	Д	Е	Ж
Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е
Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е	Е
Ж	Ж	Ж		Ж	Ж	Ж	Ж
К	К	К	К		К	К	К
З		З			З	З	З
О			О	О	О	О	О
Н	Н	Н	Н	Н	Н		Н
Р	Р	Р	Р		Р	Р	Р
У	У	У	У	У	У	У	
Ф		Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф
Ц	Ц	Ц	Ц	Ц	Ц		Ц
Ч		Ч		Ч	Ч		Ч
Ш	Ш	Ш	Ш	Ш	Ш	Ш	Ш
Щ	Щ	Щ		Щ	Щ	Щ	Щ

Іл. 7



Іл. 8



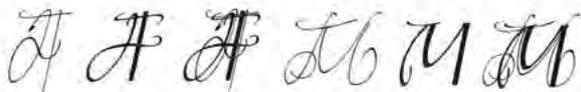
Іл. 9

мотворчі елементи, які застосовувались у почерках третього періоду розвитку українського скоропису [3]. Це, перш за все, графічні варіанти (горизонтального та вертикального) хвилеподібного елемента (іл. 8). Горизонтальні хвилеподібні елементи мають у різних шрифтах різний спосіб з'єднання з іншими формотворчими елементами: контактний, безконтактний та перехресний. Вертикальні хвилеподібні елементи в окремих випадках закінчуються «гаком». Літери, у яких «гак» є закінченням похилого або криволінійного штриха (іл. 9).

Цікаву інтерпретацію скорописної «петлі» бачимо у накресленні літери У. Цей декоративний розчерк використовувався в українському скорописі третього періоду (XVII – початок XVIII ст) [3]. Художник використовує всі варіанти накреслення петлі, які існують у скорописі: незакінчена, класична скорописна, продовжена петля. У шрифті SOFIYA KYIVSKA петля перетворюється на коло (іл. 10).

Шрифти KYIV (Г), SOFIYA KYIVSKA (Д), DNIPRO (Е) відрізняються від попередніх геометричнішою побудовою літер завдяки відсутності хвилеподібних елементів та петель. У шрифтах Г, Д відчувається вплив латиниці. Літери мають двосторонні горизонтальні засічки, а також спрощеніший малюнок криволінійних елементів. З'єднуючі штрихи сполучаються з основними під кутом 45° (іл. 11).

Бачимо, як характерні для українських рукописних почерків криволінійні елементи витискаються похилими. Втім, навіть у найбільш «латинському» шрифті DNIPRO художник зберігає побудовані ним на основі змінених гра-



Іл. 10



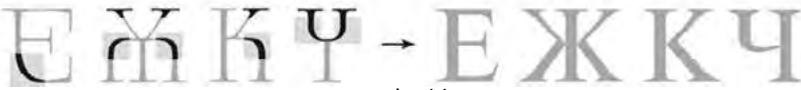
Іл. 11



Іл. 12



Іл. 13



Іл. 14

фем малюнки літер. Це стає можливим завдяки округленню стикових вузлів між основними та з'єднувальними елементами окремих літер. (Подаємо нові літери у порівнянні з існуючим шрифтом) (іл. 12, 13).

Наприкінці огляду шрифтової діяльності В. Чебаніка по створенню нової абетки української мови звернемося до композиційних прийомів, які він застосовує у своїй шрифтовій творчості. Це важливо тому, що художник зазвичай починає розробку малюнка нового шрифту, спочатку створюючи шрифтову композицію, а потім на її основі розробляє нову абетку.

Більшість шрифтових композицій В. Чебаніка складнопросторові. Досягається такий ефект завдяки ретельній роботі над співвідношенням між товщиною основного та з'єднувального штрихів, а також за рахунок повільного натиску пера при виконанні криволінійних елементів (прийом, який Ноордзей називає розширенням пера) [10].

Іншим авторським прийомом є накладання на «тіло» основного рисунку літери тонких розчерків, які інтерпретують її накреслення. Цей прийом дає ефект умовної «глибини» аркуша паперу (іл. 14).

Заслугує на увагу й такий прийом, як малювання слів за допомогою лігатур з одночасним просторовим накладанням однієї літери на іншу. Створення лігатур є одним з найулюбленіших композиційних прийомів в історії українського рукописного шрифту [3].

**Висновок.** Отже, як бачимо, розробка нових кириличних шрифтів здійснювалась В. Чебаніком на рівні зміни графем окремих літер шляхом вивчення конструкції літер давньоукраїнських почерків, а також повернення до рукописних першоджерел з давньоукраїнської, давньогрецької, білоруської старовини. Художник виявив глибоке знання слов'янської палеографії, історії розвитку писемності, а також хист дизайнера шрифту у поєднанні з майстерністю каліграфа.

Результатом роботи над проектом повинні стати:

- створення кількох накреслень абеток української мови для різних видів текстів – сучасної та історичної літератури, поезії, дитячої та наукової літератури тощо;
- видання експериментальних книжок з використанням нової абетки;
- створення науково-освітніх програм з історії розвитку графіки українського шрифту для навчальних закладів різного рівня.

1. *Чебаник В.* Графіка української мови / Абетка: [альбом] – Київ, 2004. – 58 с. : іл.
2. *Мітченко В.* Вивчення національних особливостей шрифтових форм // Українська академія мистецтва: дослідн. та наук.-метод. пр. – Київ, 1994. – Випуск 1. – С. 43–45.
3. *Мітченко В.* Основні формоутворюючі елементи українського скоропису. // Українська академія мистецтва: дослідн. та наук.-метод. пр. – Київ, 1997. – Випуск 4. – С. 93–100.
4. *Мітченко В.* Формоутворюючі елементи літер як чинники розвитку українського скоропису // Українська академія мистецтва: дослідн. та наук.-метод. пр. – Київ, 1998. – Випуск 5. – С. 115–120.
5. *Лоукотка Ч.* Развитие письма / пер. з чеш. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1950. – 320 с.
6. *Мітченко В.* Естетика українського рукописного шрифту: посібник. – Київ : Грамота, 2007. – 270 с. : іл.
7. *Шицгал А.* Русский типографский шрифт: вопросы истории и практика применения – Москва : Книга, 1985. – 256 с.
8. *Даниленко В.* Дизайн України в світовому контексті художньо-проектної культури. – Харків : ХДАДМ, 2005, – 244 с. : іл.
9. *Гордон Ю.* Книга про букви от Аа до Яя. – Москва : Издательство Студии Артемия Лебедева, 2006. – 384 с.
10. *Ноордзей Г.* Штрих. Теория письма. / пер с гол. – Москва ; Издатель Д. Ароков, 2013. – 88 с.

### **Алфавит украинского языка: анализ формообразования**

*Виталий Митченко*

**Аннотация.** В статье анализируется проект новой графики украинского алфавита, предложенный известным художником и специалистом по шрифту В. Чебаником. Проведен графический и морфологический анализ графемообразующих элементов букв нового алфавита. Исследуются исторические истоки конструкции новых графем, а также их влияние на ритм строки.

**Ключевые слова:** алфавит украинского языка, формообразующие элементы, кириллица, графема буквы.

### **Ukrainian alphabet: analysis of morphogenesis**

*Vitaly Mitchenko*

**Annotation.** The article analyzes the project of the new graphics of the Ukrainian alphabet proposed by a famous artist and a specialist in fonts V. Chebanik that

experiments with calligraphic fonts which graphical image is based on historical Ukrainian handwritings, such as: ustav, semi-ustav, skoropys. The author of the project successfully combines the qualities of a calligrapher and a font designer.

It is known that most of the modern Cyrillic fonts are adapted from European typefaces created in the 90s of the twentieth century. There was only one Cyrillic font, developed in the twentieth century in the USSR, which was based on the structure of Ukrainian semi-ustav handwriting. It is a Khomenko's typeface.

Establishment of the national Ukrainian alphabet should become a project of national significance, because, according to the author: «The font must be a visualization of the language, plastically coinciding with the particular qualities of its melodics... Alphabet has to become one of the symbols of statehood on par with the coat of arms and the national anthem».

The author of the article is the developer of several Cyrillic fonts that are used in the design of school textbooks. He is also the author of the textbook «Aesthetics of Ukrainian handwriting font» and a number of publications on this subject.

The article presents a graphical and morphological analysis of the alphabet of the Ukrainian language, proposed by V. Chebanik, to identify the new proportions of individual shaping elements of letters, as well as to study the impact of new constructions of connecting nodes on the rhythm of the line. Parallely, there's presented a graphical analysis of the historical origins of new graphemes, proposed by the author of the project. As a result of the analysis, we see that the development of the new Cyrillic fonts is based on the study of historic structures of Glagolitic letters, as well as the ancient Ukrainian, Greek, Old-Belarusian handwritings.

The author concludes that the project is based on a deep study of the origins of Cyrillic font, and, at the same time, it is in line with the current aesthetics of graphic design, qualitatively improving the rhythmic characteristics of graphemes.

**Key words:** the alphabet of the Ukrainian language, shaping elements, grapheme, Cyrillic.

**Олександр Храпачов**

*старший викладач кафедри живопису і композиції НАОМА*

## **Історичний аспект живопису**

**Анотація.** У статті подано загальну характеристику живопису в контексті академічного мистецтва на основі історичного аналізу мистецьких шкіл та течій.

**Ключові слова:** академічний живопис, історія мистецтв, композиція.

**Постановка проблеми.** Питання розуміння живопису в історичному аспекті було актуальним в усі часи. Внаслідок кожної зміни мистецької епохи змінюються й мистецькі вимоги для сучасників, але при цьому враховується досвід минулих поколінь.

**Актуальність дослідження.** Об'єктивна оцінка сучасних мистецьких процесів завжди є актуальною для подальшого розвитку мистецької освіти. Це сприяє виявленню сучасних тенденцій у становленні, зокрема, української мистецької освіти.

Тема дослідження безпосередньо пов'язана з методичними науковими програмами кафедри живопису і композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).

**Аналіз останніх досліджень та публікацій** свідчить про недостатнє вивчення запропонованої автором теми. Наукові праці присвячені здебільшого загальній характеристиці окремих періодів історії мистецтв, та зв'язку мистецтва Греції з мистецтвом Відродження, поступовій зміні мистецьких уподобань від Відродження до імпресіонізму, авангарду, супрематизму і т.д. Тобто усі дослідження охоплюють період до ХХ ст., хоча вже чимало часу минуло й від початку ХХІ ст.

Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття, стосується взаємозв'язку творчих мистецьких течій із сучасними освітніми мистецькими програмами.

**Новизна наукового дослідження** полягає у виявленні тенденцій сучасного розвитку мистецтва, що подаються в історичному аспекті.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок** зводиться до використання матеріалу при написанні методичних програм з академічного живопису.

**Виклад основного матеріалу.** Мистецька школа України є невід'ємною частиною всесвітньої історії філософського мислення та мистецтва. Тому, розглядаючи сучасні мистецькі уподобання, автор вважає за потрібне проаналізувати витоки фундаментальної мистецької думки.

Стаття складається з першого етапу: виявлення загальної характеристики живопису; другого: вивчення формування мистецьких живописних поглядів в історії мистецтва; третього: аналіз сучасного мистецького бачення, висновки.

Усю історію мистецтва можна звести до певної схеми, адже кожне мистецтво переживає три періоди, не хронологічних, оскільки вони здебільшого відбуваються водночас, а психологічних, що зберігають свою сувору послідовність.

*Перший період* – це умовний символізм знаку. Це єгипетські малюнки людського профілю з оком, це анатомічно зіставлені фігури академістів, що позначають, але не зображують людське тіло.

*Другий період* – період суворого реалізму. Художник збирає все побачене, але нічого не вибирає.

І нарешті, *третій період* – період узагальнення, стилізації. Художник шукає найхарактерніше в індивідуальному, доводить побачене до найпростіших основних форм. Тільки тут мистецтво вступає у свій творчий період.

Фарби являють собою вже цілком самостійний музичний світ гармонії, в якому немає ніяких перетинань зі словом. Це уявлення вже ніяк не можна передати словами – так само, як не можна передати словами музику.

Мистецтво інтимне. Мистецтво – це звертання художника до іншої людини.

Сучасна культура є поєднанням двох культур: грецької, гуманістичної в розумінні епохи Відродження, та біблійної [13, с.169].

Цей дуалізм ми відчуваємо постійно. І не тільки у судженнях філософів, соціальних інститутах, законодавствах. Ми це відчуваємо навіть у ставленні до самих себе, до свого «Я» – тілесного й духовного, в чому і полягає основа мистецтва.

У кожній країні у певний період її історії існують свої мистецькі вимоги, які генетично обумовлюються потребами суспільства. Художник інтуїтивно відчуває певним чином, що саме необхідне в цей час.

Живопис пов'язаний з комбінаціями зорових відчуттів. Це відрізняє мислення художника-живописця від прийомів мислення інших людей.

Між сприйняттям і втіленням у художника немає звичайної посередньої дії – слова, йому важко бути літератором, тому думка, відображена у картині, не може бути передана словами. А якщо це буває можливим, то маємо свідчення, що у даному живописному творі є елементи, чужі живописові і підвладні слову, тобто присутні оповідність, літературщина.

Завдання художника – з усього навколишнього світу, прикрашеного гронами нашої фантазії, наших знань, наших спогадів, виділити його реальну зорову основу, віднайти, так би мовити, корені, на яких розпустануться ці квіти.

Наше око дає нам безпосереднє враження тільки у двох вимірах – ми все бачимо на площині. Але до цього основного враження приєднується розуміння тривимірного простору, заснованого на попередньому досвіді сприйняття. Стереоскопічність парного ока робить наш зір частково продовженням сприйняття – сприйняттям на відстані. Але без попереднього досвіду сприйняття ми б ніколи не змогли зрозуміти, що наші зорові враження перебувають поза нами.

Між творчою роботою художника і фізико-оптичною роботою ока існує велике протиріччя. Палітра кольорів у художника має свою побудову співвідношень, пов'язаних з тим чи іншим образом. Зміна форми й кольору відбувається в художній творчості не на основі оптичних відчуттів, а завдяки психічному впливу, тобто творчих уявлень.

Наука шукає вирішення питань у центрі інформативному – мистецтво чи художник знаходять його поза центром інформативності.

Процес творчості розпочинається з інформування свідомості – це перша стадія. Друга стадія – це момент, коли процес переходить у стадію уявлення, коли психічне напруження починає виділяти образ. Цей момент є надзвичайно відповідальним, бо в ньому художникові доведеться вирішити питання, в якому із центрів свого мистецького середовища реалізувати виявлений образ. Від цього рішення і залежатимуть структура, фактура, живопис, форма образу; від цього залежатиме додавання до образу знання з тих чи інших наук [5, с. 66]. Але, щоб прийти до гуманістичного мистецтва, необхідно творчу особистість з дитинства оберігати від різноманітних шкідливих впливів [8, с. 10].

Художник увесь багатоколірний світ повинен звести до основних комбінацій кутів і кривих і до простих співвідношень основного тону й кольору [1, с. 211].

Розуміння живописного бачення формувалось упродовж не одного століття. Кожна мистецька епоха має свої мистецькі ідеали. Щоб зрозуміти мистецькі вимоги сьогодення, необхідно проаналізувати всю історію формування мистецької думки.

Виховання історією, зокрема ствердження таких рис особистості як гуманізм і патріотизм, являє собою складний процес, і охоплює усі сторони життєдіяльності людини. Вихованням як одним із стрижневих компонентів духовного життя будь-якого суспільства з давніх часів цікавилися історики, філософи та інші науковці. Перелік їх розпочинається від Платона, Аристотеля – до В. Й. Ключевського, М. Я. Данилевського, М. О. Бердяєва, Г. С. Сковороди.

Еліти мистецтва ведуть свій рід від чистокровних Фідіасів, Праксителів, Аппелесів, Полигнотів, від відроджених знову в Італії в XV ст. у творах Ботичеллі, Рафаелей, Тиціанів, Веронезе [2, с. 394].

У мистецтві Єгипту зародилась композиційна закономірність – симетрія, ритм. Їх активно використовували художники Давньої Греції (VIII ст. до н. е. – VI ст. н. е.), підкреслюючи в живописові кольором найбільш важливі деталі композиції.

Середньовічне мистецтво (V ст. н. е. – кінець XV ст., початок XVI ст.) відмовилось від тривимірної композиції, від зображення вільно спрямованих у просторі фігур. Церква виступає проти звеличення тілесної краси людини, фігури зображують поза реальним середовищем. Єдність в композиції досягалась через симетрію і ритм. В епоху Відродження (1410–1425 рр. XV ст. – 90-ті роки XVI ст. вона ґрунтувалася на ідеалах гуманізму та орієнтувалася на спадщину античності). У живопису вся сила виразності людської фігури була зосереджена в обличчі і руках. Саме за ними створювалося уявлення про всю людину, решта ж слугувала тільки зв'язком між цими точками напруження.

У грецькій скульптурі вся сила виразності була зосереджена у торсі. У японському й китайському традиційному живописі увесь характер передано в складках, візерунках і барвах одягу. Обличчя залишається майже білою плямою з легко наміченими рисами обличчя. Японське мистецтво загалом не знало ні темної замкнутості у кімнаті, ні важких високих меблів: народжене в прозорому повітрі країни, залитої сонцем, воно знало тільки фарби і ніколи не помічало тіней.

Найвищим досягненням розвитку епохи Відродження є портрет, а єдиним засобом для передачі людського обличчя – світлотінь. Після тривалої перерви упродовж десяти сторіч середньовіччя, було введено також зображення оголеного людського тіла [1, с. 214]. Художники почали вивчати анатомію. Маючи в руках анатомічну схему людського тіла, митці підкорили її античному канонові краси.

Ренесанс надав людству теоретичні праці великих художників і архітекторів, в яких ми знаходимо думки про композицію, про глибоке знання законів образотворчого мистецтва. Зображуючи різні плани, художники Відродження вирішували завдання реалізму через зображення руху і часу. Це досяглося за допомогою синтезу різночасових фаз руху однієї й тієї ж фігури, через рух групи фігур у багатоплановій побудові картини, де головна дія відбувається на передньому плані.

Ренесанс упродовж декількох сторіч трансформувався в бароко, рококо, класицизм, романтизм, сентименталізм, прерафаелітизм, реалізм. Але з'явилась нова хвиля глобальних мистецьких змін під назвою «модернізм».

Важливі зміни в мистецьку освіту внесло «Товариство пересувних художніх виставок» (передвижники) у Санкт-Петербурзі. Починаючи з 1863 р., в естетичному плані учасники товариства цілеспрямовано протиставляли себе представникам офіційного академізму (в академії дипломні картини писались тільки на міфологічну тематику). Реалізм став провідним методом у творчості художників. Класицизм, романтизм, захоплення античним мистецтвом відійшли у минуле [9, с. 45].

З 1894 року до складу професури Петербурзької академії мистецтв увійшли І. Є. Рєпін, В. Є. Маковський, А. І. Куїнджі, І. І. Шишкін, пізніше О. О. Кисельов, М. Н. Дубовський та інші, котрі суттєво підвищили роль і авторитет Академії як центру художньої освіти.

Модернізм – сукупність художніх напрямів у мистецтві другої половини ХІХ – середини ХХ ст. Найбільш значущими модерністськими тенденціями були імпресіонізм, експресіонізм, нео- і постімпресіонізм, фовізм, футуризм, а також пізніші течії – абстрактне мистецтво, дадаїзм, сюрреалізм. У вузькому розумінні модернізм розглядається як рання стадія авангардизму, початок перегляду класичних традицій.

Модернізм зрушив з місця мистецькі школи, сформовані за останні 300 років на засадах епохи Відродження. З самого початку Відродження європейський живопис почав виходити, так би мовити, з кімнати на вулицю. Але тільки на початку ХІХ ст. він полишив межі міста.

Правила та прийоми, характерні мистецтву однієї епохи, переставали бути значущими для живопису іншої. Кожен справжній художник обирає свій шлях і вирізняється особливостями свого індивідуального стилю та світобачення, завдяки чому кожен його твір має свою неповторну композицію [3, с. 10]

Імпресіоністи знищили усю звичну логіку малюнка, ту координацію зору, котра дозволяє нам рухатись у тривимірному просторі. Вони довели бачене до перших вражень народженого маляти. Вони перетворили увесь світ на мільйони осяйних крапок, що відбивають промені сонця в наше око. Вони писали не предмети, а тільки відбиті ними промені. Якби імпресіоністи звернули більше уваги на форму, ніж на відчуття кольору, вони втратили б останнє [5, с. 69].

Імпресіонізм – не тимчасова течія мистецтва, а одвічна його основа.

Творчість – це вміння керувати своїм підсвідомим так, щоб воно не виявлялось у його свідомості до втілення в художній твір.

Реалізм – це вічний корінь мистецтва, котрий живиться з поживного чорнозему життя. Спостереження, документ, натуралізм – основа всякого мистецтва, але треба вміти користуватись зібраними документами. Документ не тільки має бути знайдений і сприйнятий, він ще має бути забутий, тобто він повинен стати частиною художника настільки, щоб перестати доходити до його свідомості, і тільки тоді він може принести користь і увійти в момент творчості вже із підсвідомого.

Як проєкції підсвідомості виникають нові мистецькі течії. Одна з них супрематизм, більш теоретична, ніж практична, мала вплив на початку ХХ ст. і залишається актуальною в окремих колах навіть сьогодні. Цікавими для вивчення теорії супрематизму є мистецькі щоденники К. Малевича.

Казимир Малевич зауважував: «Художник, абсолютний живописець, повинен виявляти живописне тіло. Кубісти завдяки розпорощенню предмета вийшли за предметне поле, і з цього моменту започаткувалася чисто живописна культура. Живописна фактура починає розквітати, на сцену виходять не предмет, а колір і живопис. Кубізм виводить із залежності від оточуючих творчих форм природи і техніки і ставить художника на абсолютну, винахідливу, безпосередню творчу дорогу. Йому не потрібне ні історичне, ні біографічне – побутове, ні портретна галузь» [5, с. 102]. І далі: «Для світової інтуїції не існує ні культури, ні людини, ні коняки, ні потягу, і вона нічого не розділяє на національне, вітчизняне, державне, як робить людина, надавши кожному номер про рід, походження, віросповідання і звання» [5, с. 108]; «У безкінечному русі попереднього увійшов новий знак руху – людина, і про спокій та зручність нема чого думати, бо в той момент, коли людина досягне чи досягатиме видимого вдосконалення, інтуїція виведе з нього все людське в новий знак, і образ людини зникне як допотопний світ» [5, с. 109].

І одразу згадується історія китайської цивілізації. Подібні філософські погляди приходу до пустоти (чорний квадрат) – першопричини зародження світу, тобто Дао є основними критеріями філософії даосизму, корінної культури Китаю. Але з причин асоціальності, руйнації соціальних устоїв конфуціанства

та моральних норм, даосизм ще у III ст. н. е. почав витіснятися гуманістичнішою релігією – буддизмом.

Пріоритети гуманізму залишаються і в Україні, тому ідеї чорної пустоти не знайшли свого місця в програмах освітніх закладів України, а залишилися мистецькими творчими течіями.

Микола Стороженко пише: «Чорний квадрат» Малевича – проекція, очищена від «я», вона є синтезом культури зі знаком мінус. У «квадраті» Малевича – інтеграція, концентрація роздрібненості і відособленості. Кокон XX ст. В «квадраті» – код з потенціалом ембріона тривалого визрівання безіменного шамана з ключиком від скрині вічної Пандори» [4, с. 169].

Якщо говорити про українську культуру в контексті світової історії мистецтва, то початок її – це декоративно-ужиткове мистецтво Трипілья (трипільська культура набула найбільшого розквіту між 5500 та 2750 роками до н. е.). Значного впливу на державному рівні вона зазнала від візантійського мистецтва під час хрещення Київської Русі у 988 році (знакове будівництво Софії Київської).

Оскільки мистецтво є продуктом світогляду людини, філософії, то наступним етапом його вбачається філософія Г. С. Сковороди, створення Києво-Могилянської академії у 1659 році, пізніше – поезія та живопис, малюнок Т. Г. Шевченка.

Сьогодні важко сказати, яким є справжній українець. Дуже багато націй і племен, особливо кочових, пройшло нашою землею. І всі вони, так чи інакше, залишили свій відбиток. У цьому контексті відразу спадає на думку образ Великого Кобзаря, адже саме в ньому, закладений генокод українця – найяскравіший та найпереконливіший [14, с. 6].

Визначним ідейним чинником створення вищої художньої школи стала творча воля української інтелігенції [12, с. 145]. У липні 1917 року за дорученням генерального секретаря освіти Івана Стешенка було створено комісію у справі заснування Української академії мистецтв [11, с. 123]. Мистецька школа України увійшла в XX ст. відкриттям Української академії мистецтв 5 грудня 1917 року, (тепер – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) [9, с. 41].

З 1930-х років, використавши світовий досвід мистецтва, засновники Академії обрали за основу освітні програми Академії Санкт-Петербурга [9, с. 41] та живописні основи французького імпресіонізму. З метою ідеологічного контролю у мистецтві була створена Спілка художників. З початком формування соціалістичного реалізму спостерігався вплив на освітні програми київської академії з боку державного керівництва.

Позитивною стороною соцреалізму є гуманістичний напрям зображення. Але заборона на такі течії, як абстракціонізм [10, с. 153], сюрреалізм, нонконформізм та інші призвели до багаторічної зашореності художників у творчому самовираженні.

Загалом суть соцреалізму можна сформулювати таким чином: це особлива функція державно-партійної влади, з одного боку, щодо обслуговування полі-

тичних інтересів влади, а з іншого – щодо створення особливого типу культури [6, с. 23].

Ідеологія в соцреалізмі сьогодні розглядається як форма тоталітарної свідомості, що «працює» на пригнічення творчих інтенцій культури і стверджує лише її моністичну модель розвитку. Радянська культура являла собою тип культури, сформованої на ідеології марксизму-ленінізму, принципах соцреалізму, тоталітарних постулатах, соціальних функціях. Ця ідеологія – чітко налаштований механізм вмілого використання гуманістичного змісту культури у своїх інтересах. Радянська культура стала формою матеріалізації імперативів соціалістичної ідеології. Ідеологія претендувала на роль універсального регулятора порядку суспільної життєдіяльності. Як результат, у соцреалізмі вона слугувала ідейно-художнім нормативом творчості.

Але мистецтво того часу залишило позитивний відбиток у творах В. І. Гуріна, Т. М. Голембієвської, В. І. Забашти, В. В. Шаталіна, В. Г. Пузиркова, О. М. Лопухова, Т. Н. Яблонської та багатьох інших відомих художників. Мистецький період контрольованого гуманістичного напрямку залишив мистецький зріз часу впевненості у завтрашньому дні, певній стабільності.

Після отримання Україною незалежності прийшла свобода вираження у мистецтві. Але свобода у мистецтві – поняття відносне. Виявлення її завжди передбачає моральний аспект [13, с. 168]. Творчість – це поєднання внутрішньої свободи, даної талантом, із зовнішньою свободою, даною суспільством.

**Головні висновки.** Кожна епоха має свої вимоги до мистецтва, науки, культури. Ці вимоги є результатом безперервного розвитку людини, пошуку нового у світогляді та світосприйнятті. Зазвичай це стосується знання про навколишній світ, що спрямовує мистецтво до певних засобів та методів зображення.

Культурно-мистецькі інституції під дією ефектів глобалізації все більше диференціюються за своїми функціями, впливаючи на мистецький процес, формуючи соціальну й культурну дійсність країни [15, с. 99]. На сьогоднішній день вільне сприйняття мистецтва та самовираження призвело до неконтрольованих процесів з боку суспільства. Йдеться про те, що деякі владні іноземні структури почали використовувати вплив деструктивних мистецьких течій для формування духовного життя українського середовища та багатьох європейських країн.

Мистецтво часто використовується в історії як засіб політичного та духовного впливу формування суспільної думки тощо, формуючи цілі пласти соціальної свідомості та програмує суспільство на десятки і сотні років вперед.

**Перспективою використання результатів дослідження** є включення їх до сучасних освітніх програм і розуміння сучасних вимог у мистецтві.

1. *Волошин М.* Лики творчества / Максимилиан Волошин // 2-е издание стереотипное. – Л. : Наука, 1989. – 848 с.
2. *Репин И.* Далекое близкое / И. Е. Репин // 4-е издание. – М. : Искусство, 1953. – 520 с.
3. *Художественные средства композиции в изобразительном искусстве* [електронний ресурс] : учебно-методичеcкое пособие / [Петрова Л., Шнюкова Р., Минакова О. и др.]; рецензент Таранова Е. – Ставрополь : Ставропольский госуд. пед. институт, 2011. – Режим доступу до журн. : [https://books.google.com.ua/books?id=uFEiBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=true](https://books.google.com.ua/books?id=uFEiBQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true)
4. *Стороженко М.* / [альбом творів]. – К. : Дніпро, 2008. – 184 с.
5. *Малевич К.* Черный квадрат: статьи / К. Малевич. – СПб. : Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2013. – 288 с.
6. *Булавка Л.* Социалистический реализм: превратности метода. Философский курс / Людмила Булавка. – М. : Культурная революция, 2007. – 272 с.
7. *Брати Бойчук*, Софія Налепинська // Музейний провулок : журнал Нац. худ. музею України. – К : Оранта, – №2 (10). – 2008. – С. 28–39.
8. *Ломброзо Ц.* Гениальность и помешательство. / [Репринтное воспроизведение издания Ф. Павленкова. С-Петербург, 1892]. – Оникс, Вектор СП, типография Известий Советов народных депутатов, 1990. – 254 с.
9. *Гуменюк Ф.* Український історичний живопис у контексті західноєвропейського художнього процесу / Феодосій Гуменюк, Генрі Ягодкін // Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2012. – Вип. 19. – С. 41–49.
10. *Павельчук І.* Художні моделі абстрактного живопису в Україні. 1980–2000 / Іва Павельчук. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 216 с. + 54 іл.
11. *Петрашик В.* Микола Бурачек: протрет на тлі епохи / Володимир Петрашик. – К. : ТОВ «СІТІ ПРЕС КОМПАНІ», 2014. – 176 с.
12. *Шмагалю Р. Т.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагалю. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с., 742 іл.
13. *Леонг А.* Кентавр: Ернст Неизвестный об искусстве, литературе и философии / Сост., авт. предисл. Альберт Леонг. – М. : Издательская группа «Прогресс - Литера», 1992. – 240 с. : ил.
14. *Справжні українці* / каталог всеукраїнської виставки Національної спілки художників України. – К. : Софія А, 2016. – 80 с.
15. *Булавіна Н.* Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика / Наталія Булавіна // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2015. – Вип. 24. – С. 99–108.

## Исторический аспект живописи

*Александр Храпачев*

**Аннотация.** В данной статье проводится общая характеристика понимания живописи в контексте академического искусства с помощью исторического анализа художественных школ и течений.

**Ключевые слова:** академическая живопись, история искусств, композиция.

## Historical aspect of painting

*Oleksandr Khrpachov*

**Annotation.** A research reveals the general characteristic in understanding painting in the context of academic fine arts by means of historical analysis of art schools and trends.

Studying historical aspect of painting and detection modern tendencies in painting and artistic vision enables to reconsider modern academic education.

Every epoch has its own requirements to art, science and culture. These requirements are the result of the continuous development of a human, the search for something new in worldview and world perception. Usually it concerns the knowledge about outward things. This knowledge determines art to some certain ways and methods of portrayal.

Every art experiences three periods which are not chronological because arise frequently simultaneously but psychological and always keep their severe sequence.

Understanding painting vision was formed for many centuries. Every art epoch depicts its own art ideals. To penetrate art demands of today one has to go through the whole history of formation of an artistic thought.

Renaissance epoch had its own requirements. Later on, the impressionists destroyed all common logic of drawing, the coordination of eyesight which enabled to move in a 3-D space. They led the seen to the first impressions of a newly born baby. They changed the whole world into the millions of radiant dots which reflected the sun rays into our eyes. They did not depict objects but only the rays which were reflected by them.

Realism – is an eternal root of art which takes its juice from the smeary black soil. Observation, document, naturalism – is the base of any art. But it is needed to be able to use collected documents.

A document should not only be found and embraced but also forgotten. In other words it should become a part of an artist as much as not to come to his consciousness. And only then the document may be useful and appear at the moment of creation out of subconscious.

New artistic trends appear as projections of subconscious. Priorities of humanism remain in Ukraine thus ideas of black emptiness did not come into the programmes of high schools in Ukraine and remained as artistic trends.

Mykola Storozhenko writes: «Black Square» by Malevich is a projection, refined from «me», it is a synthesis of culture with a negative sign».

Today it is complicated to speak about who is the real Ukrainian. It happens

because a lot of nations and tribes, especially nomadic tribes, went through our soil. And all of them more or less left their footprint. But personally I, in this context, at once recall a character of the Great Kobzar because the genetic code of Ukrainian is the brightest and the most convenient.

Historical education, which leads to the establishment of humanism and patriotism as personal achievements, is a complicated process, appearing in all sides of human activities.

As for today, free perception of art and self-expression has led to uncontrolled processes from the side of the society.

Art is often used in history as a manner of political and ecclesiastical influence on formation the public, etc., forming the complete layers of social conscious and programming the society for decades and even hundreds years ahead.

**Key words:** academic painting, art history, composition.

УДК 75.051

**Марія Ваврух**

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну  
та мистецтва книги Української академії друкарства*

## **Фактор національної самоідентифікації у живопису Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років**

**Анотація.** У статті подано короткий аналіз малярства Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років. Зроблено спробу виявити соціокультурні й духовно-моральні чинники появи у 1960-х роках нової парадигми розвитку українського малярства. Мистецтвознавчий аналіз концепцій художників дав підстави дійти висновку про дію національно-самоідентифікаційного фактора при визначенні перспектив розвитку малярства Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років. Ці процеси були невіддільними від загального тяжіння багатьох молодих художників до волевиявлення в особистому творчому розвитку.

**Ключові слова:** шістдесятництво, модернізм, національна самоідентифікація, живопис.

**Постановка проблеми та її актуальність.** Малярство Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років – це складне і полярне в ідейно-змістовому наповненні явище в історії вітчизняної художньої культури другої половини ХХ століття. Серед загальної маси художників воно представлене когортою митців, які в нелегких умовах тоталітарної ідеології зуміли зберігати та примножувати високі мистецькі цінності. Ці цінності не втратили своєї новизни й актуальності в наш час.

Зазначений період у розвитку вітчизняної художньої культури мав свою специфіку, що полягала у співіснуванні двох відмінних стратегій, згідно з якими формувалися духовно-ціннісні ідеали часу. Однією з них була стратегія так званого соціалістичного реалізму – суто ідеологічної скерованості художньої творчості, органічно пов'язаної з політичною доктриною СРСР, матеріалістичним світоглядом і трактуванням мистецтва як інструмента виховання «нової спільності людей» (так званого радянського народу), позбавленої етнонаціональних відмінностей.

Іншу стратегію розвитку малярства уособлювали ті митці, які не могли погодитися з заідеологізованістю тематики, із заборонами на формальні пошуки. До таких належали представники старшої генерації художників, які здобували освіту ще в 1920–1930-х роках у мистецьких закладах Західної та Центральної Європи, а

також їхні учні, що не хотіли вдовольнятися перспективою малювання банальних тематичних картин для ілюстрування внутрішньо чужих їм ідеологем і шукали чогось глибшого, змістовнішого в естетичній творчості. Хоч тоді ця стратегія могла видаватися непомітною й малозначущою і навіть не сприймалася як альтернатива офіційній, але з дистанції часу її значення зростає, розкриваючи щораз нові грані вияву національного характеру. Саме національно-самоідентифікаційний аспект художньої культури України на сьогодні становить особливий науковий інтерес.

**Огляд публікацій.** Вивченню досвіду митців Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років через фактор національної самоідентифікації не було приділено належної уваги в окремому мистецтвознавчому дослідженні. Хоча низка дослідників, а саме В. Овсійчук [14; 15], О. Голубець [4; 5], Б. Горинь [6], Р. Яців [19; 20], Ю. Зайцев [9], М. Ваврух [1; 2] та інші у своїх публікаціях і заторкували окремі аспекти проблеми, однак їхнє наукове завдання полягало у відстеженні загальних тенденцій розвитку мистецтва. Вважаємо, що сучасному українському мистецтвознавству бракує цілісного погляду на цей період розвитку живопису, в тому числі на митців, що належать до «руху шістдесятництва» як суспільно-культурного явища, загальна конфігурація якого немислима без такої складової, як малярство Львова.

**Мета роботи.** Дослідити фактор національної самоідентифікації у творчості львівських живописців другої половини 1960-х – початку 1970-х років, визначити їхнє місце в українському образотворчому мистецтві ХХ ст.

**Новизна наукового дослідження** полягає у систематизації та дослідженні творів львівських художників другої половини 1960-х – початку 1970-х років, які не розглядалися в аспекті проблеми національної самоідентифікації. Також висвітлюється зв'язок між поколінням старших митців, які у 1920–1930-ті рр., завдяки здобутій на Заході освіті, знайшли способи засвоєння ними національно-модерністської практики, та молодією генерацією митців, які офіційно або неофіційно стали їхніми учнями.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок** полягає у тому, що спадщина митців зазначеного періоду має безпосередній вплив на розвиток українського образотворчого мистецтва наступного періоду. Матеріали дослідження можуть бути використані в курсі лекцій з історії українського образотворчого мистецтва ХХ ст. у мистецьких навчальних закладах, для написання нового видання історії українського мистецтва ХХ ст., підготовки наукових монографій, каталогів, підручників, посібників тощо.

**Виклад основного матеріалу.** Характерною ознакою образотворчого мистецтва Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років було піднесення творчої активності в молодіжному середовищі недавніх випускників Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (сьогодні Львівська національна академія мистецтв). Формування їхньої мистецької позиції відбувалося за доволі сприятливих обставин: більшість з них навчалися на факультетах кераміки та художнього текстилю, де особливу увагу приділяли специфічним для цих видів декоративно-ужиткового мистецтва – композиції, кольору, фактурі, пластиці. У роки їх-

ного навчання з'явилися умови для отримання значно ширшої інформації про стан розвитку мистецтва на Заході, та й загалом у світі, завдяки періодичним виданням, якими укомплектовувалися бібліотеки мистецьких навчальних закладів.

Але особливо важливим джерелом поширення знань стало спілкування молодих художників з митцями старшої генерації. Особливою була роль у збереженні зв'язків із мистецькими традиціями 1920–1930-х років Р. і М. Сельських, яких відвідували З. Флінта, І. Марчук, О. Мінько; майстерня О. Кульчицької приваблювала Е. Миська, Б. Сороку; досвід графічного мистецтва І. Боднар, І. Остафійчук переймали у Л. Левицького; традиціями школи М. Бойчука захоплювалися І. Марчук, І. Остафійчук, які передавалися молодим митцям завдяки відвіданню майстерень Я. Музики та О. Кравченка. Наприкінці 1950-х років значну роль у гуртуванні молоді на неофіційному рівні зіграло помешкання К. Звіринського, до якого приходили А. Бокотей, З. Флінта, І. Марчук, О. Мінько, П. Маркович, Б. Сойка, Б. Сорока, Р. Петрук, С. Шабатура. Багата інформація, яку черпали молоді митці Львова, а згодом і досвід, набутий вже у самостійній творчій практиці сприяли появі окремих творчих особистостей, здобутки яких виділялися на тлі загальної картини мистецтва соцреалізму.

У середині 60-х років ХХ ст. у мистецтвознавчих дослідженнях усе частіше з'являється термін «львівська живописна школа». Здебільшого він стосувався тих митців, які сформувалися довкола Романа та Маргіти Сельських, а також учнів К. Звіринського та Д. Довбошинського. Це впускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва 1964–1965 рр. Є. Лисика, І. Марчук, Л. Медвідь, О. Мінько, З. Флінта, А. Бокотей, Л. Пушкаш, П. Маркович, І. Боднар, І. Остафійчук, Б. Сорока, Б. Сойка, Р. Петрук (більшість з них займалися не тільки малярством, а й іншими видами образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва).

Нове покоління художників по-новому осмислювало світову мистецьку спадщину ХХ ст. Ця школа дала їм певну естетичну культуру, що виявилася не в окремих навичках, а в зацікавленні досвідом минулого та в спроможності культивувати формальні ідеї світового мистецтва. Художник 1960-х – початку 1970-х років усвідомлював себе причетним до формування нової парадигми в українському мистецтві, і в образотворчому мистецтві Львова зокрема. В її основі – вироблення дієвих механізмів у збагаченні мистецького пошуку різноманітним досвідом модернізму, у тому числі з вираженими українськими національними прикметами [9; 6].

Найбільшою мірою такий вектор розвитку національного мистецтва відображає творчість Євгена Лисика (1930–1991). Випускник ЛДПДМ 1965 року, який ще за часів студентства виробив власний підхід до навчальних завдань, він доволі рано зазнав утисків керівництва інституту за свої незалежні творчі погляди, що суперечили загальноприйнятим у той час нормам тоталітарного суспільства. З числа студентів інституту офіційно його було відраховано «за неуспішність», а насправді – за так званий формалізм, у якому тоді найчастіше звинувачували митців. Є. Лисик вступав на факультет монументально-декоративного живопису, але 1959 року, відповідно до наказу Міністерства культури УРСР, його, як і факультет монументально-декоративної скульптури, закрили. Тому поновлювався він в інституті вже

на факультет кераміки.

Факт прояву формалізму в стінах інституту призвів до посиленого ідеологічного контролю за навчальним процесом. Та все ж доволі багато прикладів вказує на те, що митець свідомо стає на шлях творчості, вільної від умовностей, спілкуючись з дуже вузьким колом однодумців. Відтак творчі зусилля Є. Лисика концентруються у сфері сценографії, в якій митець досягає значних результатів, створюючи нові естетичні вартості образотворчості як певної антитези офіційній доктрині соцреалізму.

Пов'язавши свою творчу долю з театром, Є. Лисик свій метод розбудував по широкій горизонталі формального пошуку. Його сценографія вистав Львівського театру опери і балету ім. І. Франка (сьогодні Львівського національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької) була результатом значної інтелектуальної роботи та пошуків пластичних ідей вже на рівні ескізування. Для Є. Лисика не існувало жодних заборон на пластичну мову власних образно-сценічних втілень. Мислячи категоріями Простору, Часу, Космосу, Світла, він щоразу знаходив нові пластичні ключі для декорацій, змінюючи мистецькі засоби на користь монументальності звучання теми [14].

Основні роботи Лисика-сценографа припадають на 1960–1970-ті роки. Йому довелося подолати чимало труднощів для того, щоби відстояти своє право на формальний пошук, на неординарність мислення. Його творчий шлях спростовує тезу про те, що тоталітарний режим цілком підпорядкував своїм ідеям мистецький процес. Непересічний талант Лисика з надзвичайною силою виявився в оформленні балету А. Хачатуряна «Спартак», поставленого 1965 року. Сценограф запропонував власне оригінальне й принципово новаторське вирішення, вдаючись до своєрідних пластичних форм, широких узагальнень, що реалізовувались у монументальному ладі всієї вистави. Є. Лисик збудував оформлення «Спартак» на контрастному протиставленні інтонаційно багатой музики А. Хачатуряна аскетизму загального пластичного вирішення – суворій гамі декорацій і костюмів, мінімальної барвистості на сцені.

Тяжіння до монументальності, метафоричної промовистості та багатства асоціацій властиве й наступним роботам Є. Лисика – і вишуканим за колоритом ескізам до балетів «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, (1969), «Есмеральда» Ц. Пуні (1970), «Створення світу» А. Петрова (1972), і драматично напруженим, майже монохромним ескізам до опери М. Мусоргського «Борис Годунов» [15].

Про Є. Лисика влучно висловився його колега, «людина, якій випала честь бути у колі його могутнього притягання», Л. Медвідь: «... Лисик був тим важелем, що повертає український континент до просторів світової культури. Вважаю, що він був художником-філософом, для якого напрям українського культурного стержня проглядає кризь вселюдський епіцентр...» [13, с. 43].

Отже, маємо зауважити, що Є. Лисик усвідомлював спектакль як синтез мистецтв. Митець по-особливому опрацьовував музичний матеріал твору, до якого виконував сценографію, музика запалювала його творчу уяву та сприяла розкриттю всіх творчих можливостей. Мистецька вага створених ним сценографій полягала в новаторстві, яке виявлялось у композиційній вишуканості мови, тональному та

кольоровому аранжуванні, дбайливому ставленні до фактури поверхні тощо. Створені митцем композиції та їхні нові естетичні цінності збігалися з його власними поглядами на сучасне мистецтво.

До такої універсальної скерованості пошуків тяжіли й інші львівські митці. Так, Олег Мінько (1938–2014) упродовж 1968–1969 років, невдовзі після закінчення навчання на кафедрі художнього текстилю ЛДПДМ (1959–1965), створив композиції «Ностальгія», «Крик», «Безглуздя», «Біль», які можна трактувати як втілення його особистих переживань і психологічних колізій, що виникли через відсутність можливостей спілкуватися з широким колом глядачів. На основі каталогів виставок, які проводилися на обласному, республіканському чи всесоюзному рівнях, можемо констатувати, що художник у досліджуваній період не виставляв свої живописні твори на жодній з виставок. Причиною цього був особливий тиск з боку ідеологічних структур на творчу особистість митця, а звідси – заборона експонувати твори.

Проте він працював, часто звертаючись до історичних подій минулого України. Його небайдужість до української історії спрямовувала на вибір тем і сюжетів мистецьких творів. З-поміж них виділяється серія полотен «Степом», «Смерть кошового», «Поема про давній степ» та інші картини, виконані 1969 року. Зміст цих творів на основі історичної теми має відповідну символіку та глибокий філософський підтекст. Колорит його полотен стриманий, лапідарна мова з властивою для неї чіткістю та ясністю допомагає в розкритті головної ідеї композиції – відображення подій історичного минулого України через індивідуальне прочитання їх автором. О. Мінько доволі часто вдавався до творчих експериментів, пов'язаних з його схильністю захоплюватися модерністськими напрямками у мистецтві Західної Європи. Не менш вдалим є його пошуки в абстрактній системі образності («Гра в карти», 1961). Форма мистецького вислову О. Мінька в ранній період творчості певною мірою відобразилась і на його творчих пошуках кінця ХХ – початку ХХІ ст.

За умов тоталітарного суспільства О. Мінько, який перебував у вимушеній ізоляції, залишався на власних позиціях. Свобода творчості стала головним кредо митця у ті часи, вона підтримувалася і його однодумцями в тогочасному мистецько-культурному середовищі міста. Свідченням цього є діяльність Л. Пушкаша, Л. Медвідя, З. Флінти та інших [5].

Ласло Пушкаш (1940), українець угорського походження, розпочав свій творчий шлях ще в роки студій у ЛДПДМ (1959–1965), навчаючись на одному курсі з Л. Медвідем, З. Флінтою, А. Бокотеем. Між 1965–1971 роками він виконав композиції «Наречена», «Свято», «Копиці біля Невицького», «Осінь», позначені оригінальністю поетичної інтерпретації народних обрядів українців Карпат, що відтак закріпилися за автором як особлива ознака його стилю. Л. Пушкаш вдається до насиченої яскравими барвами кольорової палітри. Особливо слід відзначити композиції «Наречена» та «Свято», в яких колір підкреслює святковість зображуваних сцен, надає їм монументально-звучання. Л. Пушкаш, отримавши виховання у сім'ї священика, мав філософське бачення реалій повсякденного буття, яке задекларував ще в студентські роки, коли виконав цикл творів під назвою «Сходження Ісуса Христа на Голгофу», що в умовах воявоначо-атеїстичної політики було вкрай відважним творчим вчинком. Звернен-

ня художника до національного, підсвідомого, сакрального вказує на його позицію щодо філософського, світоглядного аспектів, підкреслює його незгоду з атеїстичною в своїй основі соціалістичною ідеологією.

У дещо іншому середовищі, без особливого впливу Сельських чи К. Звіринського, формувався талант Любомира Медвіда (1941). Він, як і його сучасники О. Мінько, Л. Пушкаш, З. Флінта та інші, дуже рано знаходить себе в низці творів («Евакуація», 1964; «Вказування шляху вершникові», 1964; «Сірий день», 1965 та інших), що відображали його особисті враження, спостереження, спогади, роздуми.

Упродовж 1959–1965 років Л. Медвідь навчався у ЛДПДМ на факультеті кераміки. Згодом він став однією з центральних постатей руху молодих львівських художників за відродження національного мистецтва. Це митець багатогранного таланту, серйозно цікавився музикою, літературою, філософією, писав притчі, у яких проводив паралелі із сучасністю. Очевидно, майбутні творчі орієнтири Л. Медвіда увібрали ці захоплення музикою та письменством, рівно ж як і філософією екзистенціалістів. Одним з основних базових елементів його творчого методу став сюрреалізм, хоча й пересмислений автором відповідно до власного поетичного світосприйняття. Він захоплювався мистецтвом С. Далі, М. Ернста, зачитувався творами Ф. Кафки, А. Камю, Е. Йонеско. Підходячи з власними мірками до сюрреалістів, Л. Медвідь навчався у них сміливого зіставлення предметів і явищ. Це надавало його творам глибини, багатозначності. Його багатий світ фантастичного реалізму має глибокі корені в українському фольклорі та в літературній творчості видатних українських письменників – М. Гоголя, Т. Шевченка, Лесі Українки [4].

Попри те, що мистецькі фахові знання студенти могли отримувати з різних джерел, Л. Медвідь мав свій особистий погляд на загальнокультурні та національні вартості, він мав власну оригінальну позицію щодо питань духовності й моралі. Найважливішим об'єктом творчих пошуків для нього є людина. Людську екзистенцію митець бачить у різних часових і просторових параметрах. Людину він сприймає як найсуперечливішого фігуранта буття, у якого постійно змінюються інтонації та настрої. Варто згадати його твори раннього періоду – цикли «Евакуація» (1964), «Передмістя» (1965) та інші, створюючи які художник виходить не стільки з безпосереднього сприйняття людини та природи, скільки з їхнього осмислення й перетворення, що подекуди призводить до парадоксів уявлення і спостереження. У кожному випадку для його полотен характерна віртуозна живописна майстерність. В одному інтерв'ю митець зауважив: «Я мислив себе українським митцем, але мене мало спокушували вишивки, чи навіть народні пісні, – визнає Любомир Медвідь. – Мені видавалося, що українська проблематика полягає в іншому, ширшому, і що неможливо пізнати Т. Шевченка за «Садком вишневим» взамін його ж «Кавказу» [20]. Вважаємо, що таке розуміння професійної творчості означало для нього водночас свободу та відповідальність за кожен творчий крок, за вибір.

Захоплений сюжетом, який для митця ніколи не був випадковим, Л. Медвідь щоразу налаштовувався на нову оригінальну реалізацію творчого задуму. У картинних циклах «Передмістя» (друга редакція назви – «Периферія»), «Емігранти», у полотнах циклу «Спогади дитинства» – «Запуск паперового змія», «Старий сарай»,

«Нова вулиця в селищі Рудно» – ми спостерігаємо різний підхід. Про це також зазначає мистецтвознавець Р. Яців: «... Складається враження, що в 1960–70-х роках існували дві іпостасі Медвіда: одна реалізувала себе в складних метафізичних середовищах з рафінованими носіями знакової інформації, інша – в більш відкритих і доступних сприйняттю новелістичних формах, за участю навіть близьких до публіцистики прийомів. Але незалежно від задіяного комплексу виражальних засобів скерованість концептуального мислення Любомира Медвіда в пластичному мистецтві була позбавлена суперечностей та еволюціонувала до щораз масштабніших філософських узагальнень» [20, с. 16–21].

Слід відзначити, що творчість Л. Медвіда у 1960-х – на початку 1970-х років, на нашу думку, помітно виділялася на тлі творчості митців його середовища. Крім того, що вона була виразною альтернативою офіційному ідеологічному мистецтву соцреалізму, ця творчість була налаштована на діалог із сучасною європейською культурою.

Побратимом по духу Л. Медвіда, але із своїми, відмінними поглядами на мистецтво, був Зеновій Флінта (1935–1988). Він належав до когорти митців, які своїми вчителями з фаху називали Р. Сельського та К. Звіринського. Багаторічне спілкування з наставниками сприяло формуванню його позиції в мистецтві, давало можливість оригінальною художньою мовою показати своє ставлення до світу. У 1960-х роках – період його навчання у ЛДПДМ – постійно й наполегливо експериментував. У творах досліджуваного періоду домагався виразності композиції та багатства відтінків барв. Під впливом К. Звіринського він захопився творчістю Поля Сезанна, що проявилось у використанні митцем насичених кольорів і експресивних композицій, у зацікавленнях кубізмом, абстракціонізмом. У його творчому доробку з'являються твори із серії «Абстракції» початку 1960-х років, «Радість», 1961, «Вікно», 1966 та інші, що засвідчило орієнтацію митця також на класичні ідеї європейського модернізму.

Регулярні, упродовж тривалого часу зустрічі з вчителями не дозволяли йому потрапити під тягіння офіційної доктрини «радянського мистецтва», навпаки, дисциплінували та допомагали працювати й рухатись у напрямку до актуальних пластичних ідей. Виставки-одноденки, що організовувались у помешканнях когось з одногрупників, також були стимулом до активних творчих пошуків і постійних вправлянь у композиції, колориті, творчих експериментах. Об'єктами, що збуджували увагу митця, так само, як і його наставника К. Звіринського, могли бути найбуденніші речі, що ставали головним елементом композиції твору: будинок, рибальські сіті, човен. Кожній речі приділялася особлива увага, кожна наповнювалась особливою естетикою, ритмікою співвідношень між дрібними деталями у цілому, зіставленням плям.

Сучасником Л. Медвіда та З. Флінти був Іван Марчук (1936) – типовий представник львівського середовища митців-шістдесятників. Мистецьку освіту він розпочав у Львівському державному училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша, а згодом здобував вищу фахову освіту в ЛДПДМ на факультеті кераміки. На І. Марчука великий вплив мали К. Звіринський, Р. та М. Сельські, О. Шатківський. Митець ще за молодих років продемонстрував опозиційність своєї творчості щодо соцреалі-

му і не страждав, за влучним висловом О. Голубця, «синдромом роздвоєності» [4, с. 78], не вигадував змісту своїх творів, малював те, що хвилювало його як митця, громадянина. Він зумів дистанціюватися від офіційної ідеології, через що тривалий час перебував у ізоляції, не маючи змоги спілкуватися з глядачем, оскільки його, як і О. Мінька, не допускали до участі в офіційних виставках.

Таку політику влада здійснювала свідомо з метою придушити індивідуальність, втиснути в певні рамки, змусити увесь час піддаватися сумніву: а чи взагалі потрібне те, що творить митець, а може обраний шлях хибний? Ці питання неодноразово ставив перед собою художник, особливо, коли ще тільки розпочинав творчі пошуки. Але настає момент, коли людина в процесі свого самоствердження усвідомлює власне місце в складному, повному протиріччя світі, коли вона сама оцінює те, що робить, усвідомлює велику потребу у творенні [11]. Переживання художника, його внутрішній неспокій, оцінка тогочасної соціально-політичної ситуації відображена в його творах «А фініш так близько», «Ми малі на шахівниці», «А кругом тільки степ». Притаманний художникові драматизм світосприйняття впливав на діапазон його творчої фантазії, на мову його мистецького виразу.

Іван Марчук на початку свого творчого шляху працював у станковому та монументальному малярстві. Внутрішній простір його картин, різних за жанровою основою, насичений символами, метафорами, алегоріями. У 1965–1971 роках він створює низку композицій, об'єднаних у цикл «Голос моєї душі», які стали співзвучними його особистісним переживанням та роздумам про долю українства в історичній тягlostі. Цикл складний за своєю образною програмою та багатий за засобами художнього вираження. Художник пропонує глядачеві своєрідну модель сприйняття світу, намагаючись викликати безпосередню реакцію, активну працю думки. Його творах властива актуалізація морально-етичної проблематики. Асоціативна мова творів циклу «Голос моєї душі» залишає глядачеві простір для особистого, суб'єктивного сприйняття, вона викликає найрізноманітніші порівняння, роздуми, відчуття. Його художник називає «мої фантазії», таким чином даючи зрозуміти, що вони давали йому найбільше свободи у вираженні своїх почуттів. Він любить роботу, «яка не скоує уяви», дозволяючи найповніше виразити задумане. «Фантазії», якими Марчук захопився ще в 1960-ті роки, він продовжує створювати й сьогодні, вони приносять неабияке задоволення митцеві під час творчого процесу.

Розглядаючи живопис І. Марчука в контексті малярства Львова 1960-х – початку 1970-х років, слід зауважити, що основою його творчості була глибока традиційність, яка сформувала сутність внутрішньої орієнтації митця. Серед традицій, що найвиразніше простежуються в його творчості, можна виділити український пейзаж XIX століття, у картинах митця прочитується «Живописна Україна» Т. Шевченка, у стилістиці відчувається відгук українського модерну кінця XIX – початку XX століття, фактурні ефекти світлотіні його полотен асоціюються з українськими середньовічними гравюрами. Зацікавленість І. Марчука сюрреалізмом і експресіонізмом сприяла виробленню такої художньої мови, яка в інтерпретації художника несла в собі доволі широкий діапазон символів, рис, образів національної культури.

Децо іншим за характером творчості у сенсі жанру, форми та змісту є мистець-

кий доробок Петра Марковича (1937). Живопис, серед багатьох професійних уподобань, став для нього одним з найбільших захоплень. За фахом кераміст (закінчив ЛДППДМ у 1965), він певний час працював у цій царині прикладного мистецтва, оскільки кераміка давала засоби для життя. Крім того, паралельно з керамікою, митець захоплювався металом, з яким працював наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років. Співзвучною з творчими шуканнями та зацікавленнями молодих митців того часу є композиція в металі «Козак Мамай», виконана 1967 року.

У малярство П. Маркович йшов власним мистецьким шляхом через експерименти й творчі пошуки. Для митця особливо цінним був досвід світового живопису ХХ ст. і українського модернізму. Звідси такий глибокий інтерес автора до духовного самовираження свого народу, до культурної традиції. П. Марковичу імпонували європейські модерністські напрямки 1920–1930-х років, він сміливо експериментує у манері французьких постімпресіоністів, дадаїстів, фовістів, використовує елементи конструктивізму. Водночас захоплюється сюрреалізмом, поп-артом, творчістю П. Пікассо. Це не призводить до еkleктизму, штучного поєднання різних стилів. На нашу думку, звернення до такої широкої палітри мистецьких традицій було внутрішньою потребою, своєрідним протестом проти однозначності та консервативності «стилю соціалістичного реалізму».

Поняття живопису в П. Марковича виходить поза рамки класичного розуміння. Хоча він створив кілька композицій у класичній академічній манері, проте у 1960-х – на початку 1970-х років захоплюється колажем, створює нові авторські техніки, використовуючи для цього не зовсім традиційні матеріали: смолу, лак, гудзики, металеві пластини, ключі, штучні перли, шнури тощо. Живописна палітра творів митця приваблює своєю вишуканістю, гармонійністю, вмінням підпорядкувати колірну гаму меті й завданням, поставленим у створюваній композиції. Наприклад, драматичний настрій творів його «гудзикового» циклу переданий через зіставлення контрастних кольорів, часто з виділенням домінуючого, яким є червоний колір. У інших творах, наприклад таких, як «Автобіографічне», «Ностальгія», «Лемківська сюїта», П. Маркович, за його власним висловом, вдається до «свободи інтерпретацій», що призводить до асоціативно-образного сприйняття. А це саме ті компоненти, без яких важко уявити собі твори митця [16].

У підсумку можемо зауважити, що живописців приваблювала мрія бути учасниками світового мистецького процесу. У той час реалізувати таке бажання було практично неможливо. Проте нелегально роботи окремих львівських митців демонструвалися на виставках упродовж 1971–1972 років у Лос-Анджелесі, Нью-Йорку, Філадельфії та Клівленді [16]. Твори львівських митців потрапляли і до приватних збірок за кордоном, наприклад, Віри Вовк у Ріо-де-Жанейро, отримавши певну популяризацію в Бразилії. Про творчі здобутки світового масштабу львівських митців говорять почесні нагороди, отримані пізніше у Лос-Анджелесі, Брно, Фаенці та інших містах.

**Висновки.** У представників молодшої генерації митців сильним було захоплення модерністськими напрямками: експресіонізмом, кубізмом, абстракціонізмом, сюр-

реалізмом, дадаїзмом; вони переймалися тогочасною світовою літературою, музикою, філософією екзистенціалістів. У їхній творчості прочитується філософське бачення реалій повсякденного життя. Творчими експериментами позначені тогочасні мистецькі здобутки Л. Медвіда, П. Марковича, З. Флінти та І.Марчука.

Значна увага в досліджуваній період приділялася історичній темі, оригінально та опоетизовано інтерпретувалися народні українські обряди, що стали прикметною рисою творчості Л. Пушкаша, О. Мінька та інших. Завдяки цим темам митці певною мірою намагалися своїми творчими досягненнями задекларувати зв'язок з традиціями львівського образотворчого мистецтва 1920–1930-х років.

Значення мистецького доробку львівських живописців 1960-х – початку 1970-х років полягає, насамперед, у виховній ролі, у формуванні молодого покоління митців, творчість яких розвинулась у 1980–1990-ті роки. Досвід згадуваних представників малярства посів вагоме місце в загальній історії національного образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст., виробивши ту сукупність художньо-естетичних рис, які визначили подальшу перспективу українського образотворчого мистецтва.

1. *Ваврух М.* Роман Петрук: Формування творчої особистості / Марія Іванівна Ваврух // Мистецтвознавчий автограф. – 2007. – Вип. 2. – С. 117–120.

2. *Ваврух М.* Проблема творчості художника як особистості в тоталітарному суспільстві / Марія Іванівна Ваврух // Вісник ЛНАМ. – 2006. Спецвип. II. – С. 257–263.

3. *Вірук М.* Книжковий знак шестидесятників / М. Вірук. – Сант Баунд Брук : Св. Софія, 1972. – 308 с.

4. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. / Орест Михайлович Голубець. – Львів : Академічний експрес, 2001. – 175 с.

5. *Голубець О.* Мистецтво ХХ століття: Український шлях / Орест Михайлович Голубець. – Львів : Колір ПРО, 2012. – 198 с., іл.

6. *Горинь Б.* Не тільки про себе : [ Роман-колаж ] / Богдан Михайлович Горинь. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2006. – Твори : у 3 кн. / Б. Горинь; кн. 1. – 2006. – 346 с.

7. *Дзюба І.* Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Михайлович Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 333 с.

8. *Диченко І.* Євген Лисик. Нарис про життя та творчість / Ігор Сергійович Диченко. – К. : Мистецтво, 1978. – 110 с., іл.

9. *Зайцев Ю.* Антирежимний рух (1956–1991) / Ю. Зайцев // Історичні нариси. – Львів : Центр Європи, 1996. – С. 543–610.

10. *Зеновій Флінта.* 1935–1988. Живопис. Графіка. Кераміка: каталог виставки / [автор-упоряд. Є. Шимчук]. – Львів : Атлас, 1989. – 31 с.

11. *Іван Марчук:* альбом-каталог. / [автор-упоряд. С. Бушак, відпов. за вип. П. Туровсь-

кий, М. Ковтуненко]. – К. : ТОВ «Атлант ЮемСі», 2004. – 519 с., іл.

12. Луцик С. Українські мистці у зіткненні з соцреалізмом / С. Луцик // Наші дні. – 1941. – № 1. – С. 59–64.

13. Любомир Медвідь. Декілька слів про майстра / Л. Медвідь // Альманах '95-96: ЛАМ, Львів: Брати Сиротинські і К, 1996. – С. 28–29.

14. Овсійчук В. Художник Євген Лисик / Володимир Антонович Овсійчук // Театральна бесіда. – 2001. – №2. – С. 18–25.

15. Овсійчук В. Творчий доробок львів'ян / Володимир Антонович Овсійчук // Образотворче мистецтво. – 1971. – №2. – С. 13–15.

16. Петро Маркович: альбом / [автор-упорядн.: Є. Лемцьо]. – Львів – Сіетл, 2006. – 178 с., іл.

17. Роман Петрук: альбом / [автори-упорядн.: Лідія Лихач, Микола Шток]. – К. : Родовід, 2007. – 288 с., іл.

18. Сучасна українська графіка: каталог мистецької виставки / [автор-упоряд. Т. Геврик]. – Нью-Йорк: Сучасність, 1971. – 12 с.

19. Яців Р. Глядач і сучасне мистецтво: криза сприйняття / Роман Миронович Яців // Мистецтвознавство'99: Наук. зб. – Львів, 1999. – С. 35–40.

20. Яців Р. Митець у щільності часу, простору і моралі / Роман Миронович Яців // Образотворче мистецтво. – 2005. – Ч. 3. – С. 16–21.

### **Фактор національної самоідентифікації в живописи Львова второї половини 1960-х – початку 1970-х років**

*Марія Ваврух*

**Анотація.** В статті пропонується короткий аналіз живописи Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років, зроблена спроба виявити соціокультурні та духовно-моральні аспекти появи в 1960-і роки нової стратегії розвитку української живописи. Искусствоведческий аналіз концепцій художників дозволив зробити висновки про значення національно-самоідентифікаційного фактора для визначення перспектив розвитку живописи Львова другої половини 1960-х – початку 1970-х років. Ці процеси були неотделимыми від бажання багатьох молодих художників до волеизъявлению в своєму творчому розвитку.

**Ключевые слова:** шестидесятничество, модернизм, национальная самоідентифікація, живопись.

### **Factor of national self-identity in Lviv paintings in second half of 1960-beginning of 1970**

*Maria Vavrukh*

**Annotation.** That period in our history has already get its impartial assessment. It played a great role in the development of the Ukrainian culture and arts. But till nowadays it didn't undergo expert review to those arts processes and phenomena, that had taken place in the descriptive arts in Lviv in 60-th and

at the beginning of 70-th of the XX century. I am going to investigate scientifically the development of arts of the small group of artists: sculptors, painters, graphic artists who in the frames of the totalitarian regime system of the socialistic realism tried to consolidate the priority of the creative individuality and to resist inside to the propagated arts. They fought for the national culture and for its uninterrupted.

It is very important to show the work of the official arts enterprises: the Union of Ukrainian Artists, educational institutions of arts, museums etc. The activity of some artists who were in the opposition to the method of the socialist realism under Soviet authority. Their opposition to the whole system and the method of the socialist realism is reflected in their works. And those works couldn't be inserted in the frames of the ideological soviet arts. They wanted to move in the channel of the modern European tendencies, which they knew from their teachers, the representatives of the old generation, the leavers from the Paris, Vienna, Rome, Krakow and others Academies of Arts. Here are their names: Roman and Margit Seiski, Yaroslava Muzuka, Leopold Levytsky, Oleksa Shatkivsky, Ivan Severa, Karlo Zvirynskiy, Danylo Dovboshynskiy and many others. Those were the persons who had the great influence on the formation of the young artists : Lyubomyr Medvid', Oleg Min'ko, Ivan Marchuk, Zenoviy Flinta, Roman Petruk and many others.

The knowledge that they had received helped them in their formation. That is why it was possible to appear a new generation of young artists, who determined the ways of the development and the level of Lviv arts in the next tens of years. Though officially they could not show most of their works on the exhibitions at those times, but the resonance about their enthusiasm and political convictions penetrated and spread and soon their pupils continued their work. So, the arts at that time were differentiated into official and non official one. And just that which existed beyond the official forms of the arts life, that reality which was learned by the means of cooperation of the narrow circle of the artists is put a confident problem for the scientific research.

**Key words:** national self-identiti, modernism, arts traditions, painter.

**Viktoriya Mazur**  
*Ph.D. History of Arts,*  
*Chief of the department of arts examination*  
*of National Academy of Culture and Arts Management*

## **The question of Lord's Passions Rite in Ukrainian high iconostasis of the first half of the XVII century (dedicated to the 400th anniversary of the Dormitory Iconostasis of the Stauropegion Brotherhood in Lviv)**

**Abstract.** The article is devoted to the iconography and symbolic content of the iconostasis ensembles of the first half of the XVII century in Galicia, namely, a supplement iconography of the iconostasis and symbolic content of «The Holy Passion». The article focuses on the scientific community landmark date, namely the 400th anniversary of the establishment of the attractions of Galicia sacred art - the Dormitory Iconostasis of the Stauropegion Brotherhood in Lviv and the problems that arise in the field of the research, conservation and restoration of the monument.

**Keywords:** Ukrainian iconostasis, an iconography of the iconostasis, the symbolic meaning of the iconostasis, «The Holy Passion» rite, the 400th anniversary of the Dormitory Iconostasis of the Stauropegion Brotherhood in Lviv.

**Formulation of the problem.** Along with the changes in artistic and aesthetic aspects in the icon painting of the XVI–XVII centuries in Galicia, significant changes have taken place in the architectural, iconographic and, hence, in the symbolic programs of the iconostasis ensembles of the first half of the XVII century, namely, the presence of the «The Holy Passion» rank in the iconostasis of St. Paraskeva Friday Church in Lviv, The Dormitory Church of the Stauropegion Brotherhood in Lviv, and St. Nicholas Church in Zamosc. As a result, in the second half of the XVII century, such a constructive and iconographic solution was in the iconostasis of the church of St. Nicholas in Kamenka-Buzka, Lviv region. However, there is a vital question, what was the fundamental reason for establishing and enrichment, and later a disappearance of one of the ranks of the iconostasis complexes of the first half of the XVII in Western Ukraine territory, namely Galicia. Thus, the focus of the article is given to the attempt to figure out the historical-liturgical aspects

of changes in architectonics, symbolic iconographic schemes and programs of Ukrainian iconography of the first half of the XVII. To sum up, the fundamental direction of the research process is primarily a conservation of the Dormitory in Church of the Stauropegion brotherhood iconostasis for the future researchers of the Galicia artistic heritage.

**Analysis of the recent research and publications.** The attention of the scientists has primarily been focused on the study of the archival materials of the history of the iconostasis and its icons, attribution of icons, the origin of the masters, revealing the construction of the iconostasis in the context of the high iconostasis of the XVII architectonics. The basis of scientific research achievements are led by Ukrainian and Polish scientists, art historians of the Dormitory Church iconostasis, the definition of the icons style and clarifying the role of the Dormitory ensemble in the European cultural and artistic heritage V. Aleksandrovich [1, p. 9–16; 2, p. 355–389; 3, p. 141–148; 4, p. 44–117; 13, p. 791–816], V. Vuzyk [6, p. 2–5], M. Hembarovycha (M. Gębarowicz) [14; 15], A. Hronek (A. Gronek) [18, p. 231–244], V. Ovsyichuk [9, p. 88–183] and others.

Due to the modern context, the publication of the monograph by Polish academic researcher of Ukraine iconography who discovered the Dormitory iconostasis of the Stauropegion brotherhood – Mieczyslaw Hembarovych, which was only possible thanks to the work of A. Hronek – the professor of the Jagiellonian University is essential. Therefore, the scientific community of both Ukraine and Poland will have a unique opportunity to complement the studies of the Dormitory iconostasis of the Stauropegion Brotherhood, which would be based on the prominent work of Polish-Ukrainian art experts and historians. Also, the conservation and restoration issue of the monuments occupy a leading position in the context of the Galician iconography of the first half of the XVII century. Later supplement source base study new artifacts to explore sights Ukrainian sacred art of the first half XVII.

**Presenting of the primary material.** The architecture of the Dormitory Church was the gem of the city and demanded efforts and money from the members of the brotherhood. They showed and proved not only their artistic and aesthetic preferences but also their theological knowledge; the national feeling was expressed in the creation of the Orthodox shrines. The ensemble reflects a balance between East and West, which is represented by the architecture of the Dormitory Church ensemble – the Renaissance basilica and three domes on the single axis as in the Ukrainian wooden churches. We must take into account that the construction of the ensemble was processed during the Counter-Reformation and the iconostasis – Thirty years war. The scientist Aleksandrovich examined the expenditures of the Dormitory Brotherhood and substantiated that the collection of donations for the iconostasis started with record dated April 21, 1616, when his brothers gave»... for the images to carpenter ...» ten zlotych [3, p. 143]. The iconographer received hundred of zlotych for the pictures of the new church Sept. 9, 1616; the same price was called by Theodore Senkovych in his will. According to Aleksandrovich, this entry is indirect evidence that the work on the iconostasis was launched in 1616,

because, in this year, a painter received money for the work [4, p. 68, 115–116]. Thus, based on the archival data, the scientist claimed that the work on the iconostasis had started in 1616.

The iconostasis of the Dormitory Church of Stauropegeion Brotherhood in Lviv (1616–1638) is the most distinctive monument of the sacred art and an achievement of the Ukraine national cultural heritage and original carrier of general trends of Ukrainian high iconostasis genesis, in particular their formal and stylistic signs articulated manner identity of the artists who were the members of the Lviv art school. The iconostasis is a milestone in the history of Ukrainian art as one of the first high iconography of that time, which was made by the greatest artists of the epoch. Stylistic features closely associated with the iconography of Galicia of the first half of the XVII century. The iconostasis of the Dormitory Church is the most expressive signification of Galicia Ukrainian society in the Polish-Lithuanian Commonwealth. Nowadays, the iconostasis of the Dormitory Church in Lviv is dispersed between the church and museum cultural heritage. The central part of the iconostasis located in the Church of Cosma and Damian in the village of Hrybovychi; the polyptych of the icons «The Holy Passion» – the Dormition Church in Lviv Stauropegeion brotherhood; icon «Basil the Great» and «John Chrysostom» with lutok of King's Gate are at the National Museum of Andrey Sheptytsky in Lviv.

The outstanding halidom even in the dispersed form shows that in the first half of the XVII century there was a novel type of the treatment and the approach to solving the iconography theme of the «Passion of the Christ». In the iconography, which at that time actively developed, there was «Passion of the Christ» rank – that was the singular picture where the «passion» cycle of the icons from the tradition of the previous centuries, divided into separate plots, respectively, dependent both on the architectural composition of the iconostasis, and on the theological and dogmatic (symbolic) program of the iconostasis, which were canonical, but had their focus in religious and dogmatic (symbolic) programs. The scenes of the rank were selective, as evidenced, two iconostases which survived in the Churches of Lviv: St. Paraskeva and Dormition Church of the Stauropegeion Brotherhood in Lviv. As it well-known, in the wooden churches of the XVI–XVII centuries, the northern and southern walls could be painted with the theme of the «The Holy Passion», or large icons with the size of the murals which, of course, were the part of a solid theological-dogmatic church space, namely the system of the wooden churches decorations on the territory of Ukraine.

Genesis of the appearance of «The Holy Passion» motive in the iconostasis as a separate rank cannot be understood without paying attention to the origin of the Passion stories of the Christ in the Orthodox Church, concentrating primarily on the research of the Passion scenes in the development process of Ukrainian temples formation. One of the leading researchers of the Passion themes iconography of the iconostasis and murals of the Ukrainian art is Prof. A. Hronek [18, p. 231–244]. The iconography of the icons and their origins interested Aleksandrovich [13, p. 791–816]. The iconography of the icons are not repeated Byzantine traditions of

the previous centuries, respectively, the researchers that the iconography is linked with the art of Western Europe, namely the Netherland engravings. Western influence can be seen already in the wall icons «Passion of the Christ» of the previous centuries. Researchers, referring to Western designs, prints, searching and comparing, however, did not pay attention to an important source of «Passion of Christ» iconography as Serbia, namely the Church of the Pantocrator at Dechani (until 1348) and the Church of the Dormition in Grachanica (1320–1321) which is a kind of encyclopedia of Orthodox church development and the background of the main themes, as exemplified in the formation of iconography and temple scenery.

Scenes of the Passion have always occupied a leading position in the sacred art. These features manifested in the stained-glass composition, frescoes, reliefs, manuscripts, engravings with the Scenes of the Passion which have emerged in the early formation of Christian culture, but were formed later in the full cycle of icons with its iconography and tradition, particularly in the cycles of paintings of Dechani and Grachanica. In Bulgaria, a series of «passion» was formed in the frescoes of Rock Churches of Ivanovo. In Dechani and Grachanica the scenes of Passion are determined by the particular of the interior, in the church in Ivanovo, the icons are close to the principle of stamps. In other words, the subjects were next to each other and were almost identical in the context of the size.

The sacrifice of Christ theme, along with preaching the Gospel, and words apostolate were one of the leading themes in the temple complex of Saint Sophia Cathedral in Kiev, but the historicity of Christ's Passion issue presented in omphalos. To the Passion themes of the temple decoration, the composition of «Transfiguration» that is interpreted in the context of the atoning sacrifice [11, p. 113] is also attached. «Transfiguration» image along with the story of «Passion» is the characteristic of the fresco compound of the Rock Church of Ivanovo (Bulgaria). The motive of the atoning sacrifice is highlighted in Russian churches of Novgorod of the XIV century (Theodore Stratilatus 80–90 years of the XIV century).

The stamps technic, according to Grabar, was formed in the Romanesque art and first appeared in the manuscripts [16, il. 234]. Thus, it influenced the tradition of the distribution of plots and scenes of the Passion at the composition, both in the Western tradition and in the East one. The principle of division into equal sized composition planes repeated in the Gothic art in Quezon of the Swiss ceilings [12, il. 166–167]. The principle of the subordination and the location of the mark are reflected in the bilateral tablets of Saint Sophia Cathedral of Novgorod (Russia) where the icons are arranged in pairs and make a storyline of Passion. Particular attention was paid to the Passion motive during the Renaissance period, one of the leading artists and founder of the iconography of which was the Sienese master Duccio. Whipper drew attention to the fact that Duccio created the whole cycle of Passion on the back of the icon «Maestà» [5, p. 46–50].

The scenes of «The Holy Passion» are present in the oldest surviving wooden church temple of Apostle James (1607) in the village Povoroznyk (Poland) and,

moreover, continued with painted of the wooden Ukrainian churches. Thus, in the Church of the Holy Spirit in the village Potelych, the paintings of which have very rich semantic application; on the north wall, there are a series of «The Holy Passion,» near the «Assumption» scene. The themes of the Passion, in the space of the church of the Holy Spirit in Potelych, completed the dogmatic-theological conception of the church, which has consisted of the Passion, Deesis, and icons of the Prophets. It is vital to note, these orders had already existed in the iconostasis of the St. Paraskeva Church in Lviv.

Therefore, there is a question what was the form-building complement to the iconographic system of the iconostasis ensembles on the Ukraine territories; what formed a unique way as the Passion in the iconographic meaning of icons and iconography in general rank and iconostasis complex. As for the iconography of the icons, Western influences occupied a prominent position in the style context of the images, but the question remains, why there were changes in the iconography of the whole iconostasis compound of the first half of the XVII century in Galicia.

In the first stage of creating of the iconostasis ensemble of the Assumption Church in Lviv of authorship Theodore Senkovycha, the theme of Passion was revealed through the images of «Christ Immanuel», that symbolized the Passions during the aniconism period. The idea of Christ's atoning sacrifice revealed by Theodore Senkovychem through the topics of «Lord's Entrance into Jerusalem» and «Harrowing of Hell».

Apparently, during the repair (restoration) of the iconostasis, Nicholas Petrahnovych stressed the idea of the Passion. It is possible that the main factor of this shift was the introduction the «passion» for church use in 1629 by Kiev Cathedral. Bishop Isichenko notes that the popularity of the Passion theme on Ukrainian territory was caused by an attempt to answer of the Orthodox Rite to the Western Christian rite in the context of the Way of the Cross treatment [7, p. 127]. Accordingly, after the introduction of the passion rank for church use in Ukrainian, in the first half of the XVII century, it became a separate row of the iconostasis.

Scenes of the Passion emphasized the main axis of the iconostasis, on the altar icons there are proponents of the faith – the Holy Martyrs; over them – «The Last Supper,» «Great Bishop Spas» above – the icon «The Entombment», «The Crucifixion». Accordingly, the theme of Christ's Sacrifice is read vertically, the separate rite of Christ's Passion was crossing the main axis and formed in an elaborate a cross that was a reminder of the cross that Christ carried on overcoming a Way of the Cross. In the studies of Matthews about the symbolism of the cross we found the definition: «Cross is a universal Christian symbol which depicts Christ's victory over the death and new life and claimed the triumph» [8, p. 7]. This crosses is inherent in all three iconostases, which have the rank of the «The Holy Passion» and have belonged to the first half of the XVII century, thus, the iconostasis of the Assumption Church in Lviv, Saint Paraskeva in Lviv and Saint Nicholas in Zamosc. One should emphasize the affirmation of Christ's victory over the death in the iconostasis ensemble of Saint Paraskeva in Ukraine, namely

the presence of a medallion with the rank of Prophets «Death is corrected by the death...».

Thanks to the introduction to the liturgical, a Passion rank the iconography of the themes developed and preserved in the churches of Lviv. However, this applies not only to the Galicia region, but the same themes were also in the Church of Epiphany on Podil in Kiev, according to Paul of Aleppo. Hence, this fact proves the existence of these issues in the temple decoration of Kiev churches [10, p. 89]. The Passion motive was quite common in the first half of the XVII century, designed to not only in the ranks of the iconostasis, paintings, sculpture, and graphics. At that time, the work by Yonanykiy Volkovych was published «Розмишление о муцѣ Христа, Спасителя нашего. При тым веселая радость с триумфального Его Воскресения» published by Brotherhood in Lviv (1631) – in this work the influence of Greek tragedy «Christ Pashon».

The iconography of the Passion rank of the Assumption Church of the Stauropegion Brotherhood was composed of the icons: «Washing of the Feet», «Christ with the Apostles and the Last Supper», «Agony in the Garden», «Kiss of Judas», «Christ before Anna», «Christ before Caiaphas and Denial of Peter», «Christ before Caiaphas II trial Sanhedrin», «Christ before Herod», «Christ before Pilate», «Flagellation of Christ», «Coronation», «Pilate washing his hands», «Carrying the Cross», «Descent from the Cross». The storyline of St. Paraskeva iconostasis in Lviv was consisted of «Foot washing», «Agony in the Garden», «Judas Kiss», «Christ before Anna», «Christ before Caiaphas, the Sanhedrin Court» «Christ before Pilate», «Christ before Herod», «Pilate washing his hands», «Coronation», «Castigate», «Carrying the cross», «Descent from the Cross». The central part of the series was an icon «The Entombment».

We analyzed and reported iconographic changes within the iconography of the Dormitory Church iconostasis, determined the order of subjects within the Holy rank in the context of the iconostasis, defined chronological, historical and dogmatic foundations. The iconostasis of the Dormitory Church of the Stauropegion brotherhood (1616–1638) in Lviv was confirmed in the works of Ukrainian and foreign scientists as the most prominent monument of the sacred art of the Ukraine national cultural heritage. It should be noted that the relationship of history and artistic image embodied in the iconostasis, is a social value to the case of the history of Ukrainian medieval studies complement and enrichment of the aesthetic principles of sacred art education of the artists in the contemporary Ukrainian sacral art space. It should also pay attention to preparedness and education of the painters, customers, and the priesthood to accept new trends and art forms, new iconography that at that time was united with the protest against Catholicism and had substantial borrowing iconography from the collections of foreign prints, such as Yode Bible, the Bible Piscator and prints Viriksis brothers.

Unfortunately, the iconostasis of the Dormitory is in terrible condition and needs an urgent restoration, although, the community of the churches try to maintain a memorial in good condition. However, it is impossible to conduct the restoration

work only by the social forces of the communities. In fact, the restoration of Holy cycle icons and posts of the King's gate was conducted, the icons are situated in Lviv. Today, the icons of Holy Assumption rank of the Stauropegion iconostasis are also needed the restoration work.

**Conclusions.** Based on the research of the origin of the Passion themes in the Orthodox Church, the genesis of the appearance Passion cycle in the Ukrainian high iconostasis was found. A prerequisite for the emergence of the cycle, above all, should be considered the paintings on the Passion theme or the large icons close to the paintings in wooden churches of the XV–XVII centuries on the north and south walls. The previous studies of art allowed concluding that plots were selective, as in the two iconostasis of St. Paraskeva Church and the Assumption Church in Lviv. The order of subjects within the Holy rank, iconostasis, a chronological and historical-dogmatic basis of the Assumption iconostasis was determined. It was found that the scene of Christ's Passion in the space of the church of the Holy Spirit in Potelych complement the dogmatic-theological conception of the church, to embody which the paintings of the Passion, Deesis, and images of the Prophets were used. It was determined, the main reason for the Passion theme appearance was the Passion rank introduction to the liturgical practices. Therefore, this factor was the basis for the symbolic program of the iconostasis, especially in Galicia in the first half the XVII century.

The unique monument is currently the subject of concern only of the representatives of art circles of Krakow, Lviv, and Kiev schools. This thesis also proves the international preservation scale of the cultural heritage of Ukraine. Therefore, the monument requires the attention of the experts in the field of art history, preservation, and restoration of cultural property.

1. *Александрович В. С.* Іконографічні особливості складу ансамблю ікон передвітарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616–1638 років [Текст] / Володимир Александрович // Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини : матеріали міжнарод. конф. на базі збірки сакрального мистецтва «Студіон» (Львів, 4–5 травня 2006 р.). – Львів, 2006. – С. 9–16.

2. *Александрович В. С.* Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові [Текст] / Володимир Александрович // Хроніка Ставропігійського братства / Денис Зубрицький. – Львів, 2011. – С. 355–389, 15 іл.

3. *Александрович В. С.* Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові [Текст] / В. С. Александрович // Українське бароко та європейський контекст / упорядник О. Федорук. – К., 1991. – С. 141–148.

4. *Александрович В. С.* Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра [Текст] / Володимир Александрович // Вісник Львівського університету. Сер. історична. – Спец. вип. : Львів: місто, суспільство і культура. – Львів, 1999. – С. 44–117.

5. *Bunney B. P.* Итальянский ренессанс XIII–XVI века [Текст]. Т. 1 / Б. Р. Вишпер; Ин-т истории искусств. – М. : Искусство, 1977. – 224 с. : ил.

6. *Вуйцик В. С.* До питання про авторство ікон страсного циклу Успенської церкви у Львові [Текст] / Вуйцик В. // Бюлетень Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Львівська філія. – Львів, 2001. – № 4. – С. 2–5.
7. *Ігор (Ісідченко).* Церковне життя України епохи бароко [Текст] / архієпископ Ігор Ісідченко // Українське бароко: в 2 т. / кер. проекту Дмитро Наливайко. – К., 2004. – Т. 1. – С. 83–175.
8. *Мэтьюз Т.* Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе [Текст] / Т. Мэтьюз // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб., 1994. – С. 7–16.
9. *Овсійчук В. А.* Малюрі перехідної доби. Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петраховича [Текст] / Володимир Овсійчук // Записки Наукового товариства ім. Тараса Шевченка. – Львів, 1996. – Т. 231. – С. 88–183.
10. *Павел Алеппский,* архидиакон патриарха Макария. 1653 г. [Текст] // Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей / Киевская археграфическая комиссия. – [Репринт. изд. – К., 2009.]. – Отд. 2 : Известия очевидцев, современников и иностранных писателей. – С. 56–91.
11. *Сарабьянов В. Д.* Киевская монументальная живопись конца XI – начала XII века [Текст] / Сарабьянов В. Д. // История древнерусской живописи / Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. – М., 2007. – С. 68–76.
12. *Ainaud J. A.* Held. Romanesque painting [Text] : Compass History of Art / Ainaud J. A. Held. – New York : The Viking Press, 1963. – 176 s. – Library of Congress catalog number 63-14099.
13. *Aleksandrowycz W.* Cykl Pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwosci ich wykorzystania [Text] / W. Aleksandrowycz // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 2001. – Т. 7, zeszyt 3 (27). – S. 791–816.
14. *Gębarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce [Text] / Mieczysław Gębarowicz. – Toruń : TNT, 1962. – 412 s.
15. *Gębarowicz M.* Szkice z historii Sztuki XVII w. [Text] / Gębarowicz M. ; praca wydana na zlecenie Polskiej Akademii Nauk. – Toruń : [s. n.], 1966. – (Towarzystwo naukowe w Toruniu prace wydziału filologiczno-filozoficznego ; Т. 16, zeszyt 3). – 324 s.
16. *Grabar A.* Christian Iconography [Text] : A Study of Its Origins / by Andre Grabar. – New York : by Princeton University Press, 1968. – 400 p. : il. – (Bollingen Series, № 35 ; The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts / National Gallery of Art, Washington, D.C., № 10).
17. *Gronek A.* Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza [Text] / Gronek A. ; Collegium columbinum. – Kraków : [s. n.], 2007. – 426 s. – (Biblioteka Tradycji ; nr. 58).
18. *Gronek A.* Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i 'Świętych Piatnic we Lwowie [Text] / Gronek A. // Ars Graeca Ars Latina / studia dedykowane Profesor Annie Różyckej Bryzek. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001. – S. 231–244.

**До питання генезису страсного чину в українському високому  
іконостасі першої половини XVII століття  
(до 400-річчя від часу створення Успенського іконостасу  
Ставропігійського братства у Львові)**

*Вікторія Мазур*

**Анотація.** Стаття присвячена іконографії та символічному змісту іконостасних ансамблів першої половини XVII століття на території Галичини, а саме доповненню іконографії іконостасу та символічного змісту чином «Страстей Христових». У статті акцентується увага наукової спільноти на визначній даті, а саме 400-річчю від часу створення визначної пам'ятки сакрального живопису Галичини – Успенського іконостасу Ставропігійського братства у Львові й на проблемах, що повстають у царині дослідження, збереження та реставрації даної пам'ятки.

**Ключові слова:** український іконостас, іконографія іконостасу, символічний зміст іконостасу, чин «Страстей Христових», 400-річчя іконостасу Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові.

**К вопросу о генезисе страстного цикла в украинском высоком  
иконостасе в первой половине XVII века  
(к 400-летию со времени создания Успенского иконостаса Став-  
ропигийского братства во Львове)**

*Виктория Мазур*

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос иконографии и символики иконостасных комплексов первой половины XVII века на территории Галичины, а именно дополнение данных иконостасных комплексов рядом Страстей Христовых. В статье акцентируется внимание на 400-летию Успенского иконостаса Ставропигийского братства во Львове.

**Ключевые слова:** украинский иконостас, иконография иконостаса, ряд «Страстей Христовых», 400-летие Успенского иконостаса Ставропигийского братства во Львове.

УДК 7.046.3:27-526.62

**Олена Осадча**

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

## **Композиційна структура ікони як формотворчий принцип внутрішнього облаштування храму (на прикладі ікони «Всевидяче Око»)**

**Анотація.** У науковій праці порушено тему взаємозв'язків між іконографічно-композиційною схемою ікони (на прикладі ікони «Все-видяче Око») та сакральним простором візантійських і давньоруських храмів. Зазначено, що ікона «Всевидяче Око» є двовимірною моделлю внутрішнього конструкта храму і базується на «символічній кодифікації». Визначено, що сюжетний зміст цієї ікони суголосний іконографічним програмам декорацій храмів візантійського ареалу. Значну увагу приділено символіко-образній структурі ікони, яка має певну схожість з іконами софійної тематики, а також висунуто гіпотезу щодо її генези і побутування. Окреслено, що іконографічна структура ікони будується із врахуванням принципу хорографії, суть якого полягає у зображенні «танцюючого простору» візантійських і давньоруських храмів.

**Ключові слова:** «Всевидяче Око», образ-парадигма, сакральна топографія, іконографічна програма, ієротопія.

**Постановка проблеми.** У запропонованій статті ставиться за мету виявлення прямих взаємозв'язків між створенням внутрішнього сакрального простору і формуванням певних іконографічних схем. Автор робить припущення, що у візантійському і давньоруському сакральному мистецтві архітектурне вирішення інтер'єру храму слугувало основою для композиційної структури іконографічних ізводів, а через систему храмової декорації – вплинуло на поширення багатьох сюжетів в іконографії. Це наукове дослідження є лише гіпотезою і не претендує на остаточне тлумачення.

**Актуальність дослідження.** Наразі втрачено розуміння храму як просторової ікони, яка транслює певний образ-парадигму (термін – О. Лідова)\* [1],

---

\* Образ-парадигма – це смисловий стрижень ієротопічного проекту, який виконує функцію комунікації між творцями сакральних просторів і глядачами-учасниками, тобто він є лейтмотивом архітектурного ансамблю. Образ-парадигма відрізняється від іконного образу тим, що є структурно більш складним і багатовимірним поняттям. Хоч різноманітних іконних образів Христа є безліч, все одно ж у свідомості віруючих, на основі їхнього релігійного досвіду, формується не картинка із зображенням Христа, а Його багатогранний образ (за статтею Охоцимського А. Д. «Образы-парадигмы и иеротопические смыслы религиозного»)

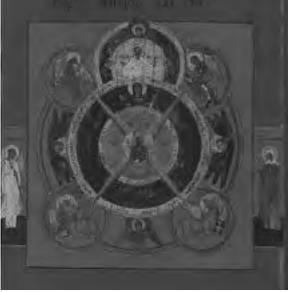
який не зводиться до ілюстрації будь-якого тексту, але природно виникає в свідомості вірянина як свого роду зримі видіння, що викликають безліч літературно-символічних асоціацій [2]. Такий образ-парадигму можна назвати образами духовної реальності [3]. На думку російського історика культури і візантолога Олексія Лідова, основний образ-парадигма християнського храму – Небесний Єрусалим [4].

У Візантії в македонський період виникає поняття ансамблю – єдності і цілісності конструктивно-релігійного рішення у храмобудівництві. Як у законах композиційного вивірення в образотворчому мистецтві, де оптичний центр є найголовнішою складовою художнього твору, так і в архітектурному ансамблі всі засоби конструктивного, технічного, живописного тощо змістів мають підпорядковуватися основному задуму, тобто лейтмотиву, що і є образом-парадигмою. За допомогою образу-парадигми створюється певна атмосфера сакрального простору, спрямована на відчуття перебування в іншій реальності. У візантійській традиції храм як просторова ікона з певною іконографічною програмою слугував основою для створення композиційної схеми ізводу ікони, в якій чітко фіксувалася символіко-іконографічна структура. Потім відбувався зворотний процес – на основі ізводу ікони конструювався певний сакральний простір храму.

У сучасному українському сакральному мистецтві храм розуміється як програмний набір розписів на біблійні сюжети, його декорація зводиться до переказу біблійних сюжетів та ілюстрації. Однак у класичній візантійській традиції ілюстративності не було. Будь-який образ вмщував безліч текстів, а кожен храм був образом Небесного Єрусалиму [5], хоча сам Небесний Єрусалим при цьому ніде не зображувався. Іконографія ікон, покладених в основу задуму храму, мала складну композиційну систему, чітку внутрішню геометрію, за допомогою якої створювалася просторова ікона храму. У цій статті автор пропонує ізвод ікони «Всевидяче Око» розглядати як модель сакрального простору храму.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У дослідженні вперше зроблена спроба окреслити певні закономірності між ізводом ікони й сакральним простором храму, з'ясувати особливу роль іконографічної схеми у створенні храму як просторової ікони. Олексій Лідов, засновник нової наукової методології ієротопії [1], у своїх працях окреслює нове розуміння найважливішого явища – створення сакральних просторів, – значення якого переважає над принципами традиційного мистецтвознавства. У своїй книзі «Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси» (2013) [6] він вивчає іконографічні програми храмової декорації візантійського ареалу і доходить висновку, що іконографічні теми наочно відображали богословські концепції, актуальні у певні періоди для аргументації християнської догматики.

Дослідник з іконології Віктор Кутковий у своїй праці «Краски мудрости» (2008) пропонував поля з житійними клеймами називати своєрідним іконостасом, а ковчег – вітарем [7, с. 96].



Іл. 1. Ікона  
«Всевидяче Око»



Іл. 2. Внутрішній простір  
Собору святої Софії в  
Константинополі



Іл. 3. Внутрішній простір  
Собору святої Софії в  
Константинополі

**Мета статті** – віднайти закономірності між іконографічною схемою ікони (на прикладі ікони «Всевидяче Око») і конструктивним вирішенням сакрального простору візантійських і давньоруських храмів, довести той факт, що композиційна структура ікони відіграла роль формотворчого принципу сакральної топографії храмів візантійського ареалу.

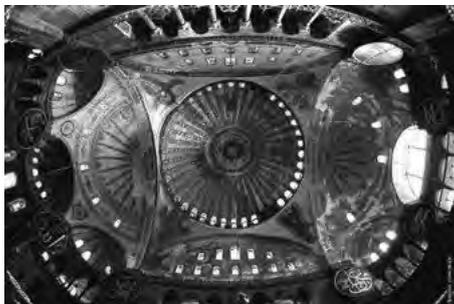
**Виклад основного матеріалу. Метричні принципи створення сакрального простору візантійських і давньоруських храмів**

Для обґрунтування цих тверджень звернемося до ікони «Всевидяче Око», прототипом якої, на нашу думку, є сакральний простір візантійських і давньоруських храмів. Відомо, що для практики храмобудівництва давнини і середньовіччя головним було образне структурування, що базувалося на метричних принципах. У сакральному мистецтві візантійського ареалу використовувався корпус математичних закономірностей, за допомогою якого регулювалися основні кількісні показники композиційних схем ікон і храмових декорацій [8]. Можливо, математизовані уявлення про красу і досконалість у контексті «прототипів» були сприйняті древніми іконографами під впливом античності, зокрема під впливом учення Піфагора і мислителів неоплатонізму. Видатний філософ, філолог і культуролог Олексій Лосев запропонував іменувати таку онтологічну і естетичну математику неоплатоніків арифмологією [8]. Важливо зауважити, що у середньовіччі священні числа свідомо інкорпоровалися у сакральні тексти, ікони, в архітектуру та іконографічні програми храмів [9, с. 51].

Архітектурний ансамбль храмового простору у Візантії і на Русі будувався за канонічною схемою, основою якої спочатку була числова, а вже потім – геометрична модель [10]. Числова модель канонічної схеми включала ірраціональні математичні константи гармонічного ряду [10].

В іконі «Всевидяче Око» (іл. 1) віднаходимо пропорційні співвідношення, що дорівнюють принципіві золотій пропорції, всі кола підпорядковані одне одному у співвідношенні 0, 618, що є характерним для структури візантійських і давньоруських храмів. Відтворена у цій іконі

числова і геометрична модель не є реальним планом для будівництва архітектурного ансамблю, але містить необхідні схематичні принципи, за якими планується і сакральний простір храму. Тобто ця ікона – двовимірна модель внутрішнього конструкта храму, що базується на «символічній кодифікації» [10] (іл. 2, 3). У ній відтворюється канонічна числова константа, що визначає її як топологічну подібність, а не точну копію храмового простору [10].



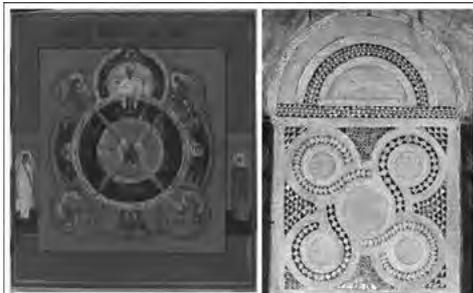
Іл. 4. Внутрішній простір Собору святої Софії в Константинополі

Принагідно можна згадати, що собор Успіння Богородиці Києво-Печерської лаври відігравав особливу роль ідеалізованої схеми соборного давньоруського храму. За пропорційною системою собору Києво-Печерського монастиря будувалися інші давньоруські храми. Звісно, з часом змінювалися їхні видимі пропорції, форма бань, їхня кількість, окремі деталі оздоблення тощо, проте внутрішня цілісність зберігалася завдяки канонічним числовим константам [10].

#### *Ікона «Всевидяче Око» як модель сакрального простору*

Ікона «Всевидяче Око» має складну композиційну структуру, представлену взаємозв'язком трьох сюжетних кругів, вкладених один в одного. Примітним є те, що геометрична константа ікони «Всевидяче Око» – коло (сфера) – символ раю і нескінченності, по суті, – це ідеальна фігура, що, відбиваючись у дзеркалі, не дає спотворень. Христос як Вседержитель світу, зображений у центрі системи концентричних сфер, Своєю спокутою хресною жертвою освячує, осяює, просвітлює цей світ, тобто світ освячується, осяюється, просвітлюється Христом.

Конструкція цієї ікони нагадує певний механізм на кшталт Perpetuum Mobile і суголосна побудові сакрального простору візантійських храмів (іл. 4). Рухливі кола, зображені на цій іконі, відтворюють ідею хорографії – основного принципу побудови сакральних просторів, яким користувалися древні іконографи. Сенс цього принципу полягав у формуванні образу «обертального храму», за допомогою якого виникало відчуття хороводу або «танцюючого простору» [11, с. 115–116]. Ікону «Всевидяче



Іл. 5. Порівняльне зображення ікони «Всевидяче Око» та мозаїчного орнаменту спинки трону київських митрополитів у Софії Київській



Іл. 6. Елементи ікони  
«Всевидяче Око»



Іл. 7. Елементи ікони  
«Всевидяче Око»

Око» можна порівняти з мозаїчними орнаментами Софії Київської, зокрема з декоративним оформленням спинки трону київських митрополитів, розташованого у вівтарній частині собору (іл. 5). Між двома композиційними схемами є разюча схожість, яку неможливо не помітити.

Відомо, що більшість іконографічних рішень згодом видозмінювалася, набуваючи певних символічних і семантичних модифікацій, композиційно ускладнюючись або, навпаки, спрощуючись. Вивчаючи композиційну схему ікони «Всевидяче Око», не можемо не помітити її спорідненості з композиційними схемами, пов'язаними з колом софійної і соборної тематики. Це нашттовує на висновок, що смисловий центр ікони – незвичайне іконографічне зображення яскраво-червоного (пурпурового, вогняного) лику у внутрішньому крузі центрального медальйона ікони «Всевидяче Око», є ликом Софії – Премудрості Божої (іл. 6), яка в ранню епоху християнства ототожнювалася з Логосом, тобто сприймалася як ім'я Христа, Сина Божого [12]. Тому зображення пурпурового (вогняного) лику на іконі «Всевидяче Око» трактувалося як Сонце Правди – Христос. Можливо, основою для трактування цього лику були слова апостола Павла: «Софія – Премудрість Божа – сам Христос» [13, 1 Кор. 1:24]. Принагідно згадаємо, що за древнім візантійським переказом, Премудрість з таким кольором лику явилася синові архітектора собору Святої Софії в Константинополі [14, с. 366].

Незрозумілим залишається питання щодо зображення лику Софії – Премудрості Божої, адже на іконі його подано частково, зокрема зображено: очі з повіками, брови, частину надбрівних дуг, перенісся і середню частину носа; у бічних секторах, дзеркально один до одного, намальовано ще по одному оку, в нижньому секторі – прописані нижня частина носа і уста (іл. 7). Виникає закономірне запитання: чому лик Софії роздроблено, розділено на чотири сегменти, а не зображено цілісним? Маємо припущення, що лик Софії у цій іконі – це спроба відтворити просторовий образ-парадигму, який створювався за допомогою різних засобів у храмовому просторі і мав перформативну природу, тому і зображення лику Софії на іконі «Всевидяче Око» не могло бути статичним і чітко зафіксованим.

Як було зазначено вище, візантійці вважали, що зводить теми розписів до ілюстрацій – це применшувати їхній символічний зміст, профанувати і нівелювати певні художньо-релігійні образи. Тому храм розумівся як книга, в ній вміщено безліч текстів, які не зводяться до простих і очевидних смислів. Невипадково у X–XI століттях одночасно відбувався розвиток храмової і словесної культур, що формувалися у софійній залежності один від одного. Згадаймо, що Божественна Премудрість – Софія розумілася як «акт Домобудівництва, як волочене Слово Боже через Богоматеринство Діви Марії» [15]. Вже з XI–XII століть храмовбудівнича ідея візантійського богослів'я мала вплив на поширення софійної культури – софійне храмове будівництво відобразилося у давньоруській книжності [15].

Отже, храмова декорація у Візантії і на Русі вирізнялася неоднозначністю у трактуванні іконографічних сюжетів, багатоманітною символікою, заснованою на богословських і літургійних текстах. Різні змісти символічної структури іконографічної програми храму об'єднувалися за допомогою образу-парадигми.

Щодо ікони «Всевидяче Око», то, можливо, за допомогою сегментного розділення, акцентування на збільшеній кількості очей на лику східнохристиянські іконографи намагалися передати принцип голограмності образу-парадигми Святої Софії – Премудрості Божої. Світ Софії як голограмної ідеограми розумів й історик християнської культури Сергій Аверінцев: «Ібо в мире Софии часть равна целому, чью целокупность она вбирает в себя; в мире Софии низшее подобно высшему, чей образ она приемлет» [16, с. 565]. Завдання такого іконічного образу-парадигми полягало у відтворенні «Софійної дійсності на землі» [17], у створенні дому Премудрості – Небесного Єрусалиму.

У цьому аспекті іконографія «Всевидяче Око» є ієротопічним проектом (за О. Лідовим) і може бути розглянута у контексті топографії внутрішнього світу людини, а також може виконувати роль карти-путівника до Небесного Єрусалиму, до внутрішнього перетворення і обоження (саме Софії відводять роль посередника в процесі обоження) [18]. За композиційною структурою ікона «Всевидяче Око» нагадує мандолу і складається з дев'яти кругів (сфер), а круг, німб святого, вікно-розетка, за теоретичною концепцією Карла Юнга, – основний символ архетипу самості. Розвиток самості – головна мета людського життя [19].

Змістова та ідейна специфіка іконографії дотична до символічних образів Дерева Життя (біблійна думка: «Щасливий чоловік, що знайшов мудрість...



Іл. 8. Ікона «Отцівство»  
(Новгород)

[13, Прип. 3:13]...Вона дерево життя для тих, хто її держиться, щасливий, хто її вхопився [13, Прип. 3:18]» підтверджує ці міркування) або Неопалимою Купини. Пошук спорідненості іконографії «Всевидяче Око» з цими образами у сакральному мистецтві потребує окремого дослідження.

### ***Гіпотеза щодо походження ізводу ікони «Всевидяче Око»***

Сучасні богослови сперечаються щодо канонічності цієї ікони, навіть приписують її створення масонському ордену, і небезпідставно (ця ікона шанувалася орденем масонів, можливо, вони і були її авторами або реконструкторами). Проте головний закид щодо неканонічності ікони «Всевидяче Око» проголошувався через образ зображеного на ній Господа Саваота. Але зображення Господа Саваота з'являється у XVI столітті через нерозуміння символічної іконографії «Отцівства» (іл. 8), а також через західноєвропейські впливи, зокрема барокові тенденції. Іконографічна композиція «Отцівства» містить певну внутрішню складність і суперечність, адже представляє потрійний зміст місії Ісуса Христа у трьох аспектах його буття: як вічного Бога (Ветхого днями), як волоченого Бога, який є людиною (Христос Еммаунїл) і як Месію – Помазаника Божого (Святого Духа у вигляді голуба). Отже, в іконі «Отцівство» немає Отця, Сина і Святого Духа, головний зміст цієї ікони – показати месіанське служіння Боголюдини – Христа [20]. Отже, ікона «Всевидяче Око» в первісному її значенні відображала «христологічний ряд» і за символічною структурою була суголосною іконографічним програмам храмів візантійського ареалу XI–XII століть.

Щодо генези ізводу ікони «Всевидяче Око», то є певні факти, що свідчать про її давнє походження. На думку сучасних дослідників, ця ікона має західне походження, виникла у Владимирських землях лише у XVIII столітті. Якщо врахувати, що місто Владимир було прямим спадкоємцем Київської Русі (це була вотчина Юрія Долгорукого, але коли йому дісталася велике князівство, він перебрався до Києва, де пізніше й помер. Його син Андрій Боголюбський вчинив навпаки: розгромивши Київ, він обрав столицю Владимир, який став новим центром Русі і приєднав такі прадавні міста, як Ростов і Суздаль. Місто Владимир стало резиденцією митрополії, для якої з Вишгорода вивезли святиню Київської Русі – ікону Богородиці «Владимирської» [21, с. 57]), отже, стає зрозуміло, яким чином протограф ікони «Всевидяче Око» виявився саме у Владимирських землях.

До Київської Русі ізвод ікони, вірогідно, потрапив із Константинополя. Починаючи з IV століття, з часів побудови Софії Константинопольської, цей ізвод, ймовірно, зберігався в умах зодчих як певний просторовий образ – модель сакрального простору храму. Цілком можливо, що він міг бути зафіксований у вигляді креслярського плану стародавнього зодчого і використовувався для побудови сакрального простору храмів Візантії й візантійського ареалу, переважно

тих храмів, які називалися ім'ям Святої Софії – Премудрості Божої.

***Ізвод ікони «Всевидяче Око» як протограф (у текстології й іконопису оригінал, з якого написано деякий інший твір) ізводу ікони «Святої Софії – Премудрості Божої»***

Цікавим є факт, що вже під час правління імператора Юстиніана з'явилася ікона «Святої Софії – Премудрості Божої», але, на жаль, її було втрачено. Можемо припустити, що вона виникла під впливом моделі сакрального простору храму, яка згодом трансформувалася в іконографічну схему «Всевидяче Око».

Ікона «Святої Софії – Премудрості Божої» новгородського зразка, яка відноситься до часу побудови в 989 році новгородського собору Святої Софії ймовірно є списком з ікони Святої Софії часів правління Юстиніана.

Досліджуючи образну структуру ікони «Всевидяче Око», доходимо висновку, що вона за композиційною схемою і розміщенням зображень Богородиці, Христа і Ветхого днями подібна до іконографічної схеми ікони «Святої Софії – Премудрості Божої» новгородського зразка (іл. 9). Це зайвий раз підтверджує думку про те, що в центрі ікони «Всевидяче Око» зображено лик Софії – Премудрості Божої.

Розглянемо тепер ікону «Святої Софії – Премудрості Божої» новгородського зразка більш детально. Наприклад, в цій іконі над зображенням Святої Софії, яка представлена в сюжеті у вигляді ангела з червоним жіночим ликом, написано поясний образ благословляючого Христа. Вище над Христом розгорнута, подібно до сувою, широка стрічка зоряного неба (див. іл. 6) [18]. У центрі стрічки-неба зображено Уготований престол – Етимасію, що є образом



Іл. 9. Ікона «Софія – Премудрість Божа» (новгородського зразка)

Спасителя судді світу, його другого пришествия або Страшного суду. Також Етимасія символізує Небесну Церкву, яка встановилася після Христового Вознесіння і є символом Трійці та Євхаристії [22, с. 88]. Іконографічна структура цієї ікони вражає подібністю до ікони «Всевидяче Око». Єдина їхня відмінність – в іконі «Софії – Премудрості Божої», – зображення Етимасії, в іконі «Всевидяче Око» – образ Ветхого днями. Але ці, різні за сюжетом іконографічні зображення, символізують одне й те ж – подію Парусії.

Ікону «Всевидяче Око» ріднять з іконою «Святої Софії – Премудрості Божої» народні вірування щодо зцілення зору. Такі ж унікальні властивості зцілення має й ікона з персоніфікованим зображенням Софії. За переказа-



Іл. 10. Мозаїчний образ Христа Вседержителя в центральній бані Софії Київської

від Богородиці Оранти, зображеної у вітварній апсиді, до Христа Пантократора, зображеного в центральній бані собору, можна побачити, що Спасителя на цій осі змальовано тричі: образ Вседержителя – у центральній бані собору (іл. 10) і два образи Христа-священника – на рівні євангелістів над східною передвітарною аркою (іл. 11) та нижче – в арці, безпосередньо над зображенням Оранти у деїсунній композиції [24] (іл. 12). Ця вертикальна вісь є найважливішим змістовим центром іконографічної програми Софії Київської (іл. 13). Аналогічні програмні розписи зустрічаються і в багатьох інших соборах того часу (наприклад, у монастирі Велюса (1085–1093) і церкві Святого Пантелеймона (близько 1164 р.) в Нерезі у Македонії; у церквах Святого Стефана

ми, у 1542 році одна жінка отримала зцілення очей, і цей факт зафіксовано у Новгородському літописі: «Премудрість Божа пробачила дружину, яка мала хворі очі» [23].

Очевидно, ізвод ікони Святої Софії новгородського зразка, трансформувались в іконографію персоніфікованої Софії, вже у XVI столітті знову став іконою-схемою «Всевидяче Око», складною для розуміння і трактування внаслідок втраченого первинного змісту.

***Ізвод ікони «Всевидяче Око» як безпосередня аналогія з іконографічними програмами фрескових розписів візантійських і давньоруських храмів XI–XII століть***

У структурі храмової декорації, наприклад у Софії Київській, якщо провести уявну лінію



Іл. 11. Мозаїчний образ Христа-священника над східною передвітарною аркою в Софії Київській



Іл. 12. Мозаїчний образ Христа-священника в арці, безпосередньо над зображенням Оранти у деїсунній композиції в Софії Київській

(XII ст.) і Святих Лікарів (кінець XII ст.) у Касторії; в монастирі Морача (1252) у Зеті (нині – Чорногорія) (іл. 14); у Спаському соборі Мирожського монастиря (друга чверть XII ст.) у Пскові; в соборі Спаса на Берестові (XI–XII ст.) у Києві тощо), що може свідчити про певні загальні тенденції богословської думки, яка зримим образом відображалася у декорації храмів. Відомим є факт, що за допомогою ідейної іконографічної структури храму акцентувалися богословські проблеми і полеміки. Як зазначає Олексій Лідов, храмова декорація слугувала літургійним коментарем і відображала найважливіші ідеологеми епохи [6, с. 185]. Тобто за допомогою єдиної символічної програми храмової іконографії створювався зримий образ істинного віровчення [6, с. 193].

Головна особливість іконографічних програм, які відображали інтереси константинопольського патріархату [6, с. 184], полягала у зіставленні різних нетрадиційних образів Христа. Ці іконографічні теми виникли як результат тривалих христологічних суперечок. Поряд з Пантократором починають зображати Ветхого днями, дитину (отрока) Еммануїла, Манділіон і Кераміон тощо [6, с. 193]. «Христологічний ряд» створював смисловий стрижень, відносно якого прочитувалися інші сюжети храмової декорації [6, с. 208]. Нові іконографічні теми втілювали ідею особливого новозавітного священства Христа [6, с. 193].

Зауважимо, що традиція одночасного використання різних образів Спасителя, пов'язана з древніми богословськими уявленнями про поліморфізм Христа, зустрічається в іконографічних програмах вже у VI столітті [6, с. 195]. Типологічно схожою є комбінація образів Христа, зокрема ідея зіставлення різних образів Христа, що домінувала як у символічній структурі візантійських і давньоруських соборів, так згодом реалізувалася і в іконі



Іл. 13. Внутрішній сакральний простір Софії Київської



Іл. 14. Фрескові розписи в монастирі Морача (Чорногорія)

«Всевидяче Око». Даний факт може свідчити про те, що ця ікона й справді відображала певну модель сакрального простору візантійського храму.

Медальйони з образами Емануїла чи Христа-священника і Ветхого днями, що зображуються із жестом благословення, а також Богородиця Оранта, що розміщується між ними в іконі «Всевидяче Око» (образ «Христа-архієрея», що освячує храм, ніколи не зображали окремо від Богородиці [6, с. 266]) суголосні структурі іконографічних програм візантійських храмів, пов'язаних з христологічною тематикою, яка, на думку О. Лідова, остаточно утвердилася в храмовій декорації у другій половині XI століття [6, с. 209]. Проте прототипи цієї іконографічної програми у середині XI століття можна було побачити у Софії Київській і Софії Охридській [6, с. 209]. Саме у храмах, названих на честь Святої Софії – Премудрості Божої, вперше з'являється христологічна тематика, і це наштовхує на міркування про те, що древні іконографи як образ Софії, так і образ Христа хотіли наділити різними змістами, не ототожнюючи їх один з одним.

Згадаємо, що для старозавітної традиції зримий образ був під забороною другої заповіді, головним для них було створення перформативного образу, який не є зображенням, а є просторовим образом-парадигмою. Традиція старозавітного перформативного образу в Софії Константинопольській, Київській, Охридській тощо полягала в тому, щоб створити просторовий «лик» Святої Софії – Премудрості Божої, який ми і бачимо в іконі «Всевидяче Око». Різноманітні типи Христа у символічній структурі храму й ікони «Всевидяче Око» виражають вже зримий образ Первообразу, його присутність та явлення.

Отже, ми дійшли висновку, що в іконі «Всевидяче Око» поєднано два види образів, які співіснували і в символічній структурі сакральної топографії храму. Протиставлення образів Христа і Софії, на нашу думку, почалося з богословської полеміки IV століття. І храми на честь Святої Софії – Премудрості Божої, й ікона «Всевидяче Око» зримим образом «розповідають» про певні богословські ідеї, що на той час були доволі актуальними.

Для кращого розуміння сказаного вище відповімо на запитання: чому, починаючи з IV століття, майже всі храми називали на честь Софії – Премудрості Божої? На нашу думку, це може бути пов'язане з богословськими суперечками IV століття щодо інтерпретації природи Христа. Ця богословська дискусія виникла між основним напрямом християнства й аріанством, основоположником якого був олександрійський священник Арій. Як пише богослов Сергій Булгаков, ця суперечка була спровокована неточним перекладом Приповістей Соломона (8 глава, 22 вірш), де йдеться про Премудрість [25].

Аріани, скориставшись текстом «Господь створив мене (Премудрість – О. Осадча) на початку Своєї дороги, перше чинів Своїх, спервовіку», застосували Премудрість до Сина, якого вважали творінням, і на цьому будували своє богословське обґрунтування (точний переклад цього тексту звучить так: «Господь мене мав на початку Своєї дороги, перше чинів Своїх, спервовіку» [13, Прип. 8:22]; проте точний переклад з'явився набагато пізніше). Через таку ситуацію до тексту про Со-

фію було приковано увагу і святоотцівської писемності.

У зв'язку з цим імператор Костянтин Великий скликає I Вселенський собор (325 р.), на якому арианство засуджується і приймається вчення про єдиносущну Трійцю [26]. Єпископ Афанасій Великий, що відстоював основний напрям християнства, приймаючи арианське тлумачення цього тексту, в якому йдеться про створення Премудрості, наполіг на тому, що створення тварної природи Премудрості відноситься не до Божественної, а до людської природи Христа. Передбачаючи перемогу над арианством, Костянтин Великий у 324 р. розпочинає спорудження кафедрального собору в Константинополі саме на честь Святої Софії – Премудрості Божої [27], щоб зримим способом показати різницю між Софією як Божественним принципом, що «заповнює онтологічну дистанцію між іманентністю та трансцендентністю Бога» [28, с. 94] і Христом як Другою Особою Святої Трійці.

**Головні висновки.** Отже, як бачимо, є підстави стверджувати, що ікона «Всевидяче Око» – це модель, за якою створювалася сакральна топологія візантійського храму. Вона має принципове значення для розуміння концептуального задуму храмового ансамблю й іконографічної програми як перформативної просторової ікони.

Окреслимо основні закономірності між ізводом ікони «Всевидяче Око» і сакральним простором візантійського храму, які полягають у:

- метричних принципах, зокрема у застосуванні певної числової і геометричної моделей;
- принципі хорографії, який полягає у формуванні образу обертального храму;
- створенні / зображенні в композиційному центрі ансамблю / ікони перформативного образу-парадигми, що виражав основну символіко-смыслову концепцію храму / ікони;
- використанні однакових іконографічних тем, зокрема зіставлення різних нетрадиційних образів Христа;
- поєднанні двох видів образів: перформативного образу-парадигми і традиційного іконописного.

Отже, є підстави стверджувати, що ізвод ікони «Всевидяче Око» виник під впливом візантійського храмобудування і є проектом Небесного Єрусалима з ликом Софії в його серцевині.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Запропонована наукова праця окреслює лише деякі закономірності між іконографічними схемами ізводу ікон і внутрішньою структурою архітектурного об'єму храму та його декоратцією і відкриває перспективи для подальшого поглибленого дослідження взаємозв'язків між композиційно-іконографічними схемами ікони і сакрального простору.

1. *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / Алексей Лидов. – М. : Феория: Дизайн. Информация. Картография: Троица, 2009. – 352 с.: илл.
2. *Лидов А. М.* «Райские реки» и иеротопия византийского храма / Алексей Лидов // Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира: сборник материалов международного симпозиума / ред. сост. А. М. Лидов. – Москва; Ярославль : Филигрань, 2014. – С. 53–60.
3. *Охоцимский А. Д.* Образы-парадигмы и иеротопические смыслы религиозного [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hierotopy.ru/contents/SimskyImageParadigmsVladimir2016.pdf>
4. *Лидов А. М.* Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hierotopy.ru/contents/BookIcon2chHeavenlyJerusalem.pdf>
5. *Лидов А. М.* Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://hierotopy.ru/contents/LidovInterviewIskusstvo\\_2016\\_2\\_8\\_35.pdf](http://hierotopy.ru/contents/LidovInterviewIskusstvo_2016_2_8_35.pdf)
6. *Лидов А. М.* Мир святых образов в Византии и на Руси / Алексей Лидов. – М. : Феория, 2014. – 406 с.: ил.
7. *Кутковой В. С.* Краски мудрости / Виктор Кутковой. – М. : Паломник, 2008. – С. 65б.
8. *Шамардина Н. В.* Математические основы иконописной композиции в контексте традиции неоплатонической арифмологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://platoakademeia.ru/index.php/ru/conferences/item/316-upt\\_9\\_12](http://platoakademeia.ru/index.php/ru/conferences/item/316-upt_9_12)
9. *Нікітенко М.* Образ Богоматері – «Лествиці Небесної» в ієротопії Великої Печерської церкви / Мар'яна Нікітенко // Несторівські студії: Образ Богородиці в духовній культурі Давньої Русі. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2012. – С. 49–57.
10. *Городова М. Н.* Число и канон – принципы древнерусского храмостроения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rpu.pf/uploads/1-12/gorodova.pdf>
11. *Осадча О. А.* Ідея shoros як основний принцип організації сакрального простору храму (на прикладі собору Софії Київської) / Олена Осадча // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2015. – Випуск 24. – С. 109–119.
12. *Софіологія* [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://pidruchniki.com/70049/filosofiya/sofiologiya>
13. *Святе Письмо* Старого і Нового Завіту; пер. з гр. П. О. Куліш, І. С. Левіцький, І. Пулюй (мовою русько-українською). – К. : Простір, 2007.
14. *Евдокимов П.* Искусство иконы. Богословие красоты / Павел Евдокимов. – Клинт : Христианская жизнь, 2005. – 384 с.
15. *Ундиренко Ю. В.* Возникновение русской литературы в контексте византийской богословской мысли 11–12 вв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://vestnik.uspu.org/releases/novy\\_issledovaniy/24\\_2/](http://vestnik.uspu.org/releases/novy_issledovaniy/24_2/)
16. *Аверинцев С.* София – Логос. Словарь / Сергей Аверинцев. – К. : ДУХ і ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.
17. *Демчук Р. В.* Особливості національного сприйняття релігійного феномена Софії [Електронний ресурс]. – Режим доступа: [http://shron.chtyvo.org.ua/Demchuk\\_Ruslana/Osoblyvosti\\_natsionalnoho\\_spryiniattia\\_relihiinoho\\_fenomena\\_Sofii.pdf](http://shron.chtyvo.org.ua/Demchuk_Ruslana/Osoblyvosti_natsionalnoho_spryiniattia_relihiinoho_fenomena_Sofii.pdf)
18. *Колесова И. С.* Образ Софии Премудрости как способ разработки идеи соборности в русской духовной культуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2009/4/Kolesova/26\\_2009\\_4.pdf](http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2009/4/Kolesova/26_2009_4.pdf)

19. *Кравчиц Дмитро Петрович*. Архетип софійності світу в давньоруському мистецтві [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://readbookz.com/book/203/7717.html>
20. *Тимо Т.* Основи іконографії: відеолекція [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=WKLTHX8lZS4>
21. *Брюсова В.* Софія Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве / В. Брюсова. – М. : Белый город, 2006. – 208 с.
22. *Словник українського сакрального мистецтва* / редкол.: [М. Є. Станкевич], С. Боньковська, Р. Василік, Л. Герус; Ін-т народознавства Національної академії наук України / Михайло Станкевич. – Львів : Друк ПТВФ Афіша, 2006. – 288 с.
23. *Софія* – Премудрость Божия (Новгородская) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.liveinternet.ru/users/melody-143/post134273232/>
24. Православная жизнь. Мозаики Софии Киевской – византийский шедевр в центре Руси [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pravlife.org/content/mozaiki-sofii-kievskoy-vizantiyskiy-shedevr-v-serdce-rusi>
25. *Логос* – Софія – Гнозис. Семинары о. Сергия Булгакова о Софии, Премудрости Божией [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://progoza.narod.ru/Bulgacov-1.htm>
26. *Вікіпедія*. Перший Нікейський собор [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Перший\\_Нікейський\\_собор](https://uk.wikipedia.org/wiki/Перший_Нікейський_собор)
27. *Вікіпедія*. Софійський собор (Константинополь) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Софійський\\_собор\\_\(Константинополь\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Софійський_собор_(Константинополь))
28. *Кримський С. Б.* Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. – 367 с.

### **Композиционная структура иконы как формообразующий принцип внутреннего обустройства храма (на примере иконы «Всевидающее Око»)**

*Елена Осадчая*

**Аннотация.** В научной статье поставлена проблема взаимосвязей между иконографическо-композиционной схемой иконы (на примере иконы «Всевидающее Око») и сакральным пространством византийских и древнерусских храмов. Отмечено, что икона «Всевидающее Око» является двухмерной моделью внутреннего конструкта храма и базируется на «символической кодификации». Определено, что сюжетное содержание этой иконы созвучно иконографическим программам декораций храмов византийского ареала. Значительное внимание уделено символично-образной структуре иконы, которая имеет определённую схожесть с иконами софийной тематики. В статье также рассматриваются гипотезы относительно генезиса и бытования этой иконы. Подчёркивается, что иконографическая структура иконы строится по принципу хорोगрафии, суть которого заключается в изображении «танцующего пространства» византийских и древнерусских храмов.

**Ключевые слова:** «Всевидающее Око», образ-парадигма, сакральная топография, иконографическая программа, иеротопия.

### **The Composition of an Icon as a Design Principle of the Byzantine Temple (as exemplified by the Eye of Providence Icon)**

*Olena Osadcha*

**Abstract.** This article deals with the relationship between the iconographic

composition of an icon (as exemplified by the Eye of Providence Icon) and the sacred space of Byzantine and Ancient Rus temples. This icon, which contains encoded symbols, is a two-dimensional model of a temple interior. The icon's theme is close to the iconographic principles that were used in Byzantine temples. The article focuses on the icon's symbolic and imagery composition, which is similar to that of icons depicting Sophia. The article also addresses hypotheses about the icon's origins and life. The author shows that the icon is painted on the basis of the chorographic principle of depicting a «dancing space» in Byzantine and Ancient Rus temples.

The article shows the main relationships between a version of the Eye of Providence Icon and the sacred space of a Byzantine temple, which are as follows: metric principles, in particular in using certain numerical and geometrical models; chorographic principles; creating/depicting a performative paradigm image in the icon, which would represent the main symbolical and conceptual idea of a temple/icon; using identical iconographic patterns; combining two types of images: performative paradigm images and traditional iconic images.

The Eye of Providence Icon as a model that was used to create the sacred topology of a Byzantine temple is of key importance for understanding the conceptual idea of a temple and the iconographic program as a performative spatial icon.

**Key words:** «Eye of Providence», paradigm image, sacred topography, iconographic program, hierotopy.

УДК 658.512.2

**Микола Яковлев**

*доктор технічних наук, професор,  
віце-президент НАМУ*

**Святослав Бердинських**

*кандидат технічних наук, учений секретар  
відділення образотворчого мистецтва НАМУ*

## **Комбінаторні операції з графічними образами в сучасному формотворчому процесі**

**Анотація.** Зважаючи на зростання ролі комбінаторики у художньому формоутворенні з появою цифрових інструментів, в роботі проаналізовано основні способи комбінаторних операцій з графічними образами, їхній вплив на формотворчий процес.

**Ключові слова:** комбінаторні перетворення, комп'ютерна графіка, графічний образ, художнє формоутворення, інструментарій проектної графіки.

**Постановка проблеми.** Останнім часом відбувається активне впровадження в дизайн-практику цифрових технологій. Вони змінили традиційні уявлення про формотворчий процес, давши дизайнерам низку новітніх інструментів – векторну графіку, растрову графіку та тривимірне моделювання, що докорінно відрізняються від класичних рукотворних методів створення зображень. Новітні технології комп'ютерної графіки розширили спектр використання напрацьованих правил, принципів та методик. Принципово нових можливостей реалізації набули ідеї комбінаторики, висунуті вченими та архітекторами ще у середині минулого століття. З огляду на це постає питання систематизації та аналізу комбінаторних операцій у контексті їхнього застосування в арсеналі засобів сучасного графічного інструментарію.

Актуальність дослідження полягає у недостатній вивченості комплексу питань системного застосування засобів проектної графіки у формотворчому процесі.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Тема роботи пов'язана із важливими науковими та практичними завданнями в контексті дослідження методів і засобів створення властивостей об'єктів дизайну, що визначають їх естетичні, функціональні та інші характеристики.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Основою для даної роботи стали інформаційні джерела з декількох напрямів науки. Питанням використання ін-

струментів комп'ютерної графіки в художньому формоутворенні присвячені роботи О. Божко, Д. Жука, В. Манічева («Компьютерная графика»), О. Лєтіна, І. Пашковського, О. Лєтіної («Компьютерная графика»), Д. Миронова («Компьютерная графика в дизайне») [3, 6, 7], які здебільше мають навчально-методичний характер. У працях Б. Бархина («Методика архитектурного проектирования в системе архитектурного образования»), С. Бердинських («Ескизування в творчо-пошуковому процесі художнього формоутворення»), М. Яковлева («Композиція + геометрія») [1, 2, 8] найповніше описано способи застосування проектної графіки для вирішення композиційно-творчих завдань, де також розглядаються основні методи проектного моделювання.

Теорія комбінаторики розглядається в дослідженнях Ю. Божко («Архитектоника и комбинаторика формообразования») та Ж. Зейтуна («Организация внутренней структуры проектируемых архитектурных систем») [4, 5].

**Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Стан висвітлення питання у наявних літературних джерелах свідчить про недостатність вивчення багатьох аспектів практичної реалізації комбінаторики засобами сучасного комп'ютерного інструментарію у формотворчому процесі.

**Новизна наукового дослідження.** У роботі вперше здійснено аналіз комбінаторних властивостей різновидів сучасної комп'ютерної графіки на предмет визначення їхнього впливу на моделювання об'єктивних властивостей форми у художньому проектуванні.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** Результати роботи мають значення для розробки комплексної методики використання засобів проектної графіки у художньому формоутворенні.

Виклад основного матеріалу. У низці ідей програмованого формоутворення комбінаторика посідає одне з чільних місць. Досліджено, що процес створення комбінаторних систем може відбуватися різними шляхами: вдосконаленням вихідних елементів з метою отримання низки конструктивних чи композиційних побудов; пошуком нових конструктивних побудов на основі відомих елементів і систем зв'язків. Найперспективнішим для автоматизації видом є формальна комбінаторика – найрізноманітніші операції зі зміни морфологічних якостей об'єкта (форми, конфігурації, розмірів, розміщення частин тощо). Окрім того, комбінаторика, що включає прийоми знаходження різноманітних з'єднань (комбінацій), сполучень, розміщень з відомих елементів у певному порядку, стала одним із способів генерування несподіваних ідей і вирішень завдань у формотворчій практиці дизайну. Комбінаторні (варіативні) методи формоутворення застосовують для виявлення найбільшої різноманітності сполучень обмеженої кількості елементів.

Комбінаторні ідеї у мистецтві набули розвитку і впровадження в формотворчу практику на початку ХХ ст. Розвиток супрематизму в творчості українського художника К. Малевича спричинив посилення ролі геометричних площин у загальній композиції картини, колір почав відходити на другий

план. Наступний крок призвів до формування об'ємів, розвитку просторового мистецтва, включно з архітектурою; почали вступати в силу нові архітектонічні закономірності. У середині 1920-х років К. Малевич зробив новий крок у процесі входження супрематизму в архітектуру у вигляді реальних об'ємних композицій – архітектон. Він був першим, хто винайшов дуже прості комбінаторні стилетворчі елементи, котрі отримали подальший розвиток у ХХ–ХХІ ст. Зокрема, комбінаторні методи в проектуванні одягу вперше застосовували радянські конструктивісти О. Родченко, Л. Попова, В. Степанова. Вони використали програмовані методи формоутворення: комбінування стандартних елементів з набору найпростіших геометричних форм; комбінування різноманітних видів декору на основі базової форми; варіанти трансформації одягу в процесі експлуатації. Внаслідок цього програмовані методи формоутворення стали не лише провідними в проектуванні промислових колекцій, а й лягли в основу графічних комп'ютерних програм.

Нині в дизайні найперспективнішим вважається метод комбінаторно-модульного проектування. Він заснований на пошуку, дослідженні і застосуванні закономірностей варіантної зміни просторових, конструктивних, функціональних і графічних структур, а також на способах проектування об'єктів дизайну з типізованих елементів. Комбінаторика дає можливість здійснювати проектну діяльність у двох напрямках: створення нових структурних побудов та комбінування вихідних елементів. Комбінаторний набір модульних уніфікованих структурних елементів у різноманітних сполученнях, розміщеннях і перестановках дозволяє змінювати конструкції виробів. Модульне проектування передбачає конструктивну, технологічну й функціональну завершеність. Взаємозамінність комбінаторно-модульних елементів та універсальних конструкцій призводить до високої економічності моделей. Застосування комбінаторного модуля сприяє ритмічній узгодженості частин та гармонізації вибору в цілому.

Формотворча здатність елементів залежить від їхнього структурного типу (геометричних параметрів), рівнів регулярності їхньої будови та власної симетрії. Найменші вони у кола чи криволінійного контуру, великі у квадрата, правильного трикутника або прямокутного контуру. Формалізація комбінаторних операцій надає універсального характеру процедурам гармонізації пропорцій за допомогою підбору відповідних співвідношень та розмірів. Відтак до комбінаторних можна віднести лише ті елементи, котрим притаманна властивість універсальності і висока формотворча здатність. У сфері двовимірного формоутворення підвищені комбінаторні можливості та композиційно-естетичні властивості мають рівнобедрений прямокутний трикутник, паралелограми зі співвідношенням сторін  $1:\sqrt{2}$ ,  $1:\sqrt{3}$ ,  $1:2$  і група прямокутників, що відомі як «іраціональні» або «динамічні» прямокутники Хембіджа, а також прямокутник «золотого перетину» зі співвідношенням сторін приблизно  $1:1,618$ . Утворення різноманітних комбінаторних форм з набору спільних повторюваних елементів, здійснюється всією поверхнею (чи контуром), її частиною, лінією, точкою

чи взагалі без дотику.

Серед просторових фігур найвищу комбінаторну спроможність виявлено в куба. Октаedr разом з тетраедром або кубоктаедром також можуть заповнювати простір без проміжків, тому й вони вирізняються комбінаторною здатністю: наприклад, зірковий октаedr можна умовно розділити на вісім тетраедрів та октаedr.

Набутий досвід розробки комбінаторних структур дозволив висунути умови, за яких вони легше і краще компонується:

- простота елементів, що складають гнучку структуру;
- композиційна незавершеність, відкритість форми, тобто їхнє орієнтування назовні, а не всередину, до центру форми;
- збереження інваріантної масштабності, що відповідає зміні структури;
- незалежність зовнішньої форми від конструктивної основи;
- кратність розмірів щодо усіх координат або модульність;
- наявність уніфікованих вузлів з'єднань.

Формоутворення на основі дотримання розглянутих принципів – надзвичайно перспективна тенденція в сучасному дизайні. Вона проявляється вже на перших стадіях композиційної роботи, коли відбувається відбір варіантів вирішення однієї форми і по-різному складаються (сполучаються, комбінуються, повністю змінюються) її елементи.

Незважаючи на те, що основна синтезуюча роль у процесі творчого пошуку належить уяві, інструменти візуалізації комбінаторних операцій здатні не лише підвищити ефективність пошукових процесів, а й призвести до появи оригінальних знахідок на формальному рівні, що дадуть поштовх розвиткові творчої ідеї. Інструменти комбінаторики відкривають евристичний шлях до пошуку нових форм у дизайн-практиці. Відтак у багатьох випадках комбінаторика стала складовою стратегії дизайн-розробки об'єктів.

Як відомо, в традиційній формотворчій практиці для реалізації комбінаторних дій користуються двома видами моделювання: графічним і предметним, тобто за допомогою макетів. У комбінаторному моделюванні складних просторових утворень другий вид вважається ефективнішим, оскільки він адекватніше відображає властивості форми. Однак традиційні способи макетування мають обмеження, пов'язані з фізичними властивостями матеріалу та фізичними силами, що діють на нього.

Реалізація багатьох принципів формальної комбінаторики стала можливою завдяки впровадженню інструментів комп'ютерної графіки. У зв'язку з цим розглянемо основні можливості цифрового інструментарію.

Принципи площинної комбінаторики реалізуються завдяки операціям редагування елемента, а також завдяки принципово новим можливостям роботи з модульно-координуючими сітками. Спектр комбінаторних дій залежить від структурної основи форми. Більш жорстка структура передбачає наявність координуючої основи та меншу кількість можливих дій з елементом, але вимагає більшої упорядкованості, тоді як відсутність жорсткої структури створює пе-

редумови до виникнення більшої різноманітності будови (іл. 1, б).

До операцій, що становлять основу комбінаторних дій, належать (іл. 1, а):

- зміна положення в просторі;
- зміна орієнтації елемента у просторі (обертання);
- множення елемента (копіювання);
- зміна розміру елемента (масштабування);
- зміна якісних властивостей елемента при збереженні його форми (кольору, текстури, прозорості тощо);

– зміна пропорцій форми;

- проєктивні деформації елемента;
- зміна параметрів еле-

ментів у зоні їхнього взаємного накладення.

(іл. 1)

Як бачимо, спектр операцій значно більший порівняно зі спектром операцій, що властиві традиційним графічним технікам створення зображень.

Окремо зупинимось на останній операції. Річ у тім, що при взаємному накладенні (перетині) площинних елементів у растрових редакторах існує можливість обирати різні варіанти алгоритмічного обчислення значення кольорів накладених елементів. На іл. 2 показано різні варіанти будови зображення, що складається з двох шарів, один з яких містить аксонометричне зображення просторової форми, де різні площини локально пофарбовані в різні кольори, а інший містить площинний прямокутник, зафарбований градієнтом. Різні способи змішування цих шарів дають різноманітні графічні ефекти. Наприклад, спосіб змішування «Lighten» дає висвітлення

1. Зміна положення у просторі	
2. Зміна орієнтації у просторі	
3. Зміна розміру	
4. Зміна якісних властивостей	
5. Зміна пропорцій	
6. Проєктивні деформації	
7. Зміна параметрів у зоні накладення	
8. Множення елементів	
9. Зміна конфігурації	

1. Жорстка регулююча основа (модульна сітка)	
2. Закон симетрії	
3. Єдиний модуль за конфігурацією і просторовою орієнтацією	
4. Єдиний модуль за конфігурацією	
5. Подібність модулів	
6. Вирівнювання модулів за основними напрямками	
7. Вільна організація елементів	

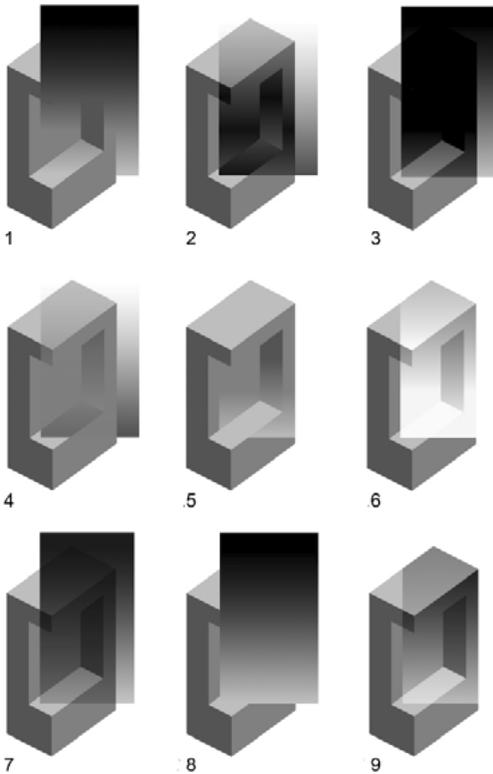
Іл. 1. Комбінаторні операції на площині:  
а – різновиди комбінаторних операцій з площинними елементами; б – вплив структурної основи комбінаторних операцій на форму

зображення, яскравість якого залежить від яскравості накладеного градієнта в певній точці.

(іл. 2)

Ряд комбінаторних операцій в сучасній дизайн-практиці виконують за допомогою модульно-координуючих сіток, під час роботи з якими комп'ютерна графіка дає наступні можливості:

- афінні та проєктивні трансформації модульної сітки;
- операційну швидкість, простоту організації та зміни структури на основі вибору елементів сітки;



Іл. 2. Варіанти зміни властивостей зображення при взаємному накладенні графічних об'єктів. Ефекти змішування шарів у програмі Adobe Photoshop:

- 1 – Darken; 2 – Difference; 3 – Linear burn; 4 – Exclusion;  
 5 – Lighten; 6 – Linear dodge; 7 – Multiply; 8 – Normal;  
 9 – Overlay

– можливості роботи з комбінованими сітками, нашаруванням сіток.

Принципово новою можливістю комп'ютерної графіки є комбінаторний спосіб створення кривих. Оскільки форма векторної кривої редагується розташуванням вузлових точок (вершин) та спеціальними маркерами, що належать кожній з них, то, маніпулюючи цими параметрами, а саме їхнім розташуванням у площині, можна здійснювати евристичний пошук графічного образу.

Та найбільш вагомі пріоритети у формативних процесах дають інструменти тривимірної графіки, що забезпечують візуалізацію комбінаторних перетворень у сфері конструювання просторових форм. Тому розглянемо ці операції.

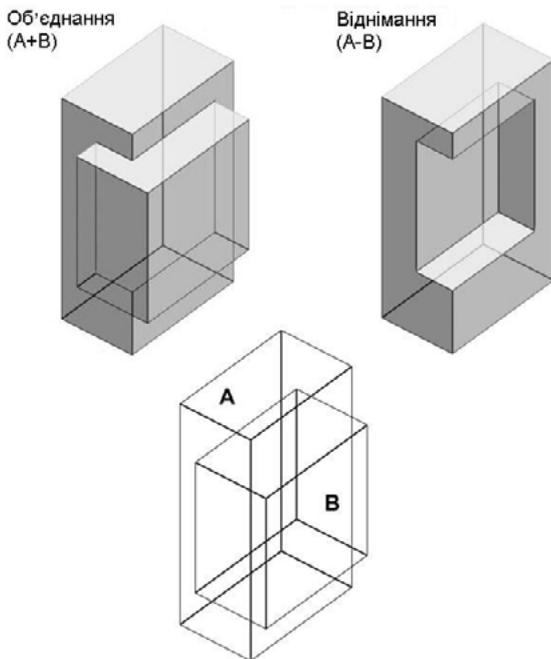
Перша категорія їх пов'язана з комбінаторикою об'ємно-просторових тіл. Технологічні, функціональні, формально-ком-

позиційні та інші аспекти створили образ сучасної архітектури, що є комбінацією доволі нескладних геометричних примітивів (паралелепіпедів, призм, циліндрів тощо), де співвідношення їхніх об'єктивних властивостей, зокрема розташування у просторі, розмірів, пропорцій, характеру матеріалів, є основою художньо-композиційної виразності.

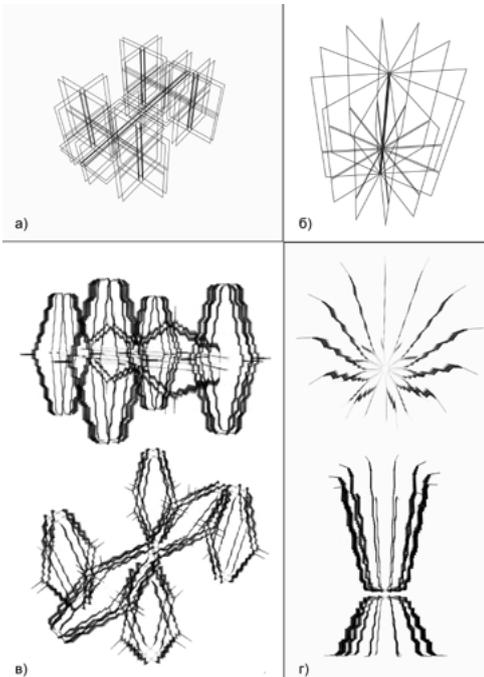
Комбінаторні маніпуляції з властивостями нескладних просторових форм дають змогу створити певні виразні архітектурні образи. На стадії активного творчого пошуку комбінаторні операції з використанням обмеженої кількості елементарних просторових формотворчих елементів можуть призвести до генерації низки узагальнених образів об'єкта, з виявленням його об'ємно-просторової будови.

Характерною властивістю тривимірної графіки у сфері комбінаторики є можливість при взаємному перетині не лише об'єднувати геометричні форми, а й віднімати від однієї форми об'єм іншої, утворюючи таким чином вирізи в просторових тілах (іл. 3).

Особливий інтерес, з погляду просторової комбінаторики, становлять операції з полігональною сіткою, зокрема можливі способи її трансформації та деформації. Трансформація сітки здійснюється через зміну положення, взаємозв'язків та кількості її вершин, граней, ребер. Маніпуляції з параметрами полігональної сітки є одним із новітніх способів конструювання поверхонь з різноманітною топологією, який характеризується відсутністю обмежень щодо моделювання форми поверхні, тому вважається досить перспективним формотворчим засобом, особливо на стадії творчого пошуку. За допомогою операцій



Іл. 3. Візуалізація перетину просторових тіл (A, B), залежно від наперед визначених умов. Додавання (A+B) та віднімання (A-B) обрисів



Іл. 4. Комбінаторні операції з площинними графічними образами у тривимірному середовищі: а, б – конфігурації структурної основи з площин, утворені у тривимірному середовищі; в – форма, отримана в результаті проєкціювання графічного образу на площини конфігурації а; г – форма, отримана в результаті проєкціювання графічного образу на площини конфігурації б

ристано середовище програми 3ds Max. Зображення проєкціюють на площини завдяки карті прозорості матеріалу «Opacity». Зображення на іл. 4, г – утворене способом проєкціювання зображення лінії на вертикальні площини, розташовані за принципом симетрії обертання навколо вертикальної осі (іл. 4, б). Важливо, що ці об'єкти мають тривимірний характер.

Завдяки можливим декомпозиційним операціям комп'ютерні технології полегшують роботу дизайнера у створенні на основі форми вихідного твору низки об'єктів з його складових елементів. Водночас створюються передумови для отримання серії зі стилістично єдиними властивостями та цілісністю у сприйнятті. Наприклад, у практиці графічного дизайну такий спосіб застосовують для проектування на основі певного графічного твору акцидентного

множення фрагмента сітки створюються форми з різноманітними видами симетрії (перенесення, обертання; центральної, дзеркальної, гвинтової).

Окрема категорія комбінаторних перетворень пов'язана з графічними образами, створеними традиційними графічними техніками. Операції, що містять комбінаторні трансформації і деформації, можуть відбуватися як у двовимірному, так і в тривимірному просторі. Комбінаторні операції з образами «класичної графіки» – це один з новітніх шляхів розширення можливостей традиційного ескізування.

Комбінаторні операції з площинними графічними образами здійснюються завдяки їхньому проєкціюванню на поверхні просторових елементів у програмах тривимірного моделювання. На іл. 4 наведено приклад, де графічні образи проєкціюються на площини. Завдяки здійсненню комбінаторних операцій над цими площинами можна отримати нові графічні об'єкти. Для реалізації цих операцій було вико-

шрифту, орнаментів тощо. Крім того, його використовують у тривимірному формоутворенні з метою отримання об'єкта або низки об'єктів з наперед заданими стилістичними особливостями. Ознакою даного способу є швидкість у здійсненні пошукових операцій, наочність поетапних перетворень.

**Висновки.** Комп'ютерна графіка, ставши основним інструментом формальної комбінаторики, відкрила великий потенціал принципово нових можливостей у забезпеченні проектних перетворень на усіх етапах формотворчого процесу.

Залежно від характеристик графічного образу, що становить основу для операцій, у комп'ютерній формотворчій практиці можна виявити наступні типи комбінаторних утворень:

- модульно-комбінаторні утворення з найпростіших геометрично-упорядкованих площинних та просторових елементів (пряма, коло, прямокутник, куб, тетраедр тощо);
- комбінаторні утворення з площинних та просторових елементів, отриманих в результаті декомпозиції вихідної форми;
- комбінаторні перетворення складних площинних та просторових геометричних структур, що складаються з взаємопов'язаних елементів (крива, сітка);
- комбінаторні утворення у двовимірному і тривимірному просторі з образів «рисованої» графіки.

На прикладі площинних елементів наочно показано вплив комбінаторних операцій та їхньої структурної основи на естетичні властивості й композиційну будову кінцевої форми.

**Перспективи подальших досліджень.** Проведені у даній роботі дослідження можуть бути використані з метою створення систематизованої методики застосування засобів проектної графіки у формотворчому процесі.

1. *Бархин Б. Г.* Методика архитектурного проектирования в системе архитектурного образования / Б. Г. Бархин. – М.: Стройиздат, 1969. – 224 с.: ил.

2. *Бердинських С. О.* Ескізування в творчо-пошуковому процесі художнього формоутворення / С. О. Бердинських // Технічна естетика і дизайн. – К.: КНУБА, 2013. – Вип. 12. – С. 18–26.

3. *Божко А. Н.* Компьютерная графика / А. Н. Божко, Д. М. Жук, В. Б. Маничев. – М.: МГТУ им. Баумана, 2007. – 392 с.

4. *Божко Ю. Г.* Архитектоника и комбинаторика формообразования / Ю. Г. Божко. – [2-е изд.] – К.: Вища школа, 1991. – 244 с.

5. *Зейтун Ж.* Организация внутренней структуры проектируемых архитектурных систем / Ж. Зейтун. – М.: Стройиздат, 1984. – 160 с.: ил.

6. *Летин А.* Компьютерная графика / А. Летин, И. Пашковский, О. Летина. – М.: Форум, 2007. – 256 с.

7. *Мионов Д. Ф.* Компьютерная графика в дизайне / Д. Ф. Мионов: Учебник для вузов. – СПб.: ВHV, 2008. – 439 с.

8. *Яковлев М. І.* Композиція + геометрія / М. І. Яковлев. – К.: Каравела, 2007. – 240 с.

**Комбинаторные операции с графическими образами  
в современном процессе формообразования**

*Николай Яковлев, Святослав Бердинских*

**Аннотация.** Учитывая возрастающую роль комбинаторики в художественном формообразовании с появлением цифровых инструментов, в работе проанализированы основные способы комбинаторных операций с графическими образами, их влияние на процесс формообразования.

Ключевые слова: комбинаторные преобразования, компьютерная графика, графический образ, художественное формообразование, инструментарий проектной графики.

**Combinatorial operation with graphic images  
in the modern process of forming**

*Nikolai Yakovlev, Sviatoslav Berdynskykh*

**Abstract.** Recently, there is a process of active implementation in practice of digital design technology. They changed the traditional idea of the formative process, giving the designer a number of new tools – vector graphics, raster graphics and three-dimensional modeling, which is fundamentally different from the classical methods of creating man-made images. The latest technology of computer graphics expanded range of application-established rules, principles and techniques – particularly new opportunities in the implementation of combinatorics got the idea put forward by scientists and architects in the middle of the last century.

In view of the growing emergence of digital tools combinatorics role in shaping the art, the paper analyzes the main methods of combinatorial operations with graphic images. Several combinatorial treatments in modern design practice is performed using module-coordinating networks. A fundamentally new feature of computer graphics is combinatorial way to create curves. The most important priorities in the formative process of three-dimensional graphics provide tools that provide visualization of combinatorial transformations in constructing spatial forms. A separate category of combinatorial transformations related to transactions with graphic images created by traditional graphic techniques. Real images of «classical charts» that can occur in two-dimensional and three-dimensional space in computer graphics is one of the newest tools that allow you to expand the capabilities of traditional sketching, implement heuristic way to search new forms of design practice. New methods of combinatorial operations based computer transformation and deformation created by traditional methods of graphic images.

Past research in this paper can be used to create a systematic application of design techniques graphics formative process.

**Keywords:** combinatorial conversion, computer graphics, graphic image, artistic shaping, tools, project schedules.

УДК 76.05

**Олена Тихонюк**  
*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри дизайну НАОМА*

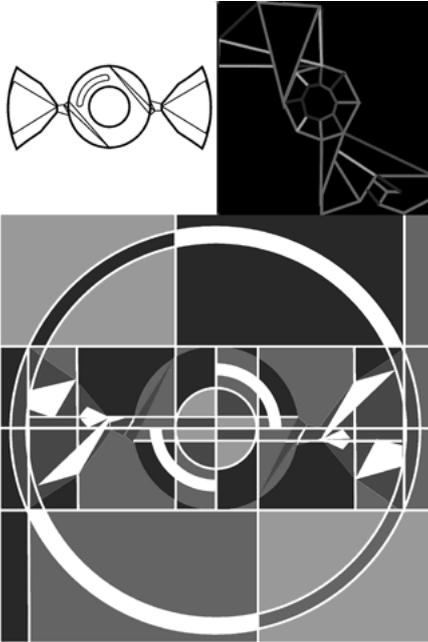
## **«Графічне аранжування об'єкта»: методика викладання завдання для спеціалізації «Графічний дизайн»**

**Анотація.** У статті обґрунтовано методичні засади викладання завдання «Графічне аранжування об'єкта» в межах дисципліни «Проектний рисунок», розроблених для спеціалізації «Графічний дизайн». Висвітлено досвід викладання зазначеного завдання на кафедрі дизайну НАОМА. Стаття проілюстрована курсовими роботами завдання «Графічне аранжування об'єкта», виконаними студентами кафедри графічного дизайну НАОМА.

**Ключові слова:** графічний дизайн, проектний рисунок, композиція, проектування, модуль, конструкція.

**Постановка проблеми.** Графічне аранжування об'єкта – одне з завдань навчальної дисципліни «Проектний рисунок», яка входить до базового (пропедевтичного) блоку предметів спеціалізації «Графічний дизайн». Однак, перебуваючи в одній групі з такими курсами, як основи композиції та кольорознавство, даний предмет можна назвати наступним щаблем у професійній підготовці дизайнерів, і, в першу чергу за складністю, оскільки, ґрунтуючись на знаннях про формальні властивості композиційних елементів та засобів (ритм, контраст, акцент, динаміка і т.д.), студент повинен засвоїти їхні можливості у передачі функції та конструкції конкретного об'єкта, а не абстрактних ліній, точок і плям. До того ж знання про колір повинні стати засобом для розкриття певних характеристик заданого предмета, включаючи таким чином, змістову складову до проектування на основі абстрактних форм.

**Актуальність дослідження.** Методика завдання, розроблена колективом кафедри дизайну НАОМА на основі викладацького та професійного досвіду з урахуванням вимог до спеціалізації «Графічний дизайн». Відповідно, завдання графічного аранжування об'єкта спрямовані на підготовку до майбутнього дизайнпроекування, а саме – на розвиток конструктивного бачення форми тривимірного об'єкта і його елементів та вміння візуалізувати на площині характеристики складових частин об'єкта: форми, матеріалу, функції, механічних закономірностей. Унікальність завдання «Графічне аранжування об'єкта» на теренах України та його важливість у формуванні професійних навичок графічного дизайнера потребують структурного викладу методики та висвіт-



Іл. 1. О. Бурдин. 2016

лення досвіду кафедри у роботі над цим завданням.

**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.** Проблематика пропедевтичних курсів для майбутніх дизайнерів постала з виникненням специфічних освітніх закладів. Відповідно, перші публікації, присвячені базовим поняттям у проектній діяльності та методикам викладання їх були створені викладачами німецького Баухаусу. Досвід освоєння студентами засобів двовимірної композиції, вивчення виразних можливостей лінії, плями, точки, а також кольору описує Іоганес Іттен у своїх книгах «Мистецтво кольору» (1961) та «Мистецтво форми» (1973) [1; 2].

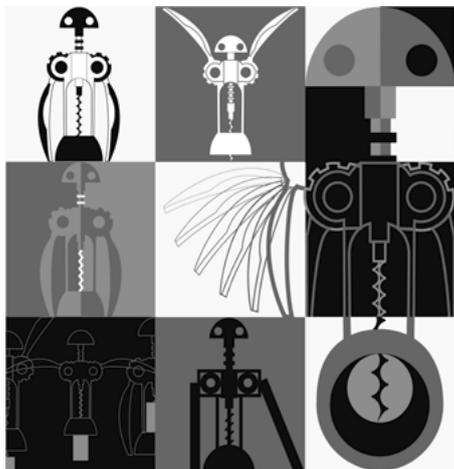
Важливим для досліджуваного нами завдання є також поняття мо-

дульної сітки в графічному дизайні, що, зародившись у добу модернізму, набула розквіту у так званому швейцарському стилі. Одна з перших теоретичних праць на цю тему належить Йозефу Мюллеру-Брокману (1961) [3]. Автор вводить поняття модуля як одного з універсальних засобів організації простору в дизайні: «Як і в близьких царинах образотворчого мистецтва, будь-то архітектура, живопис, пластика, промисловий дизайн тощо, передумовою для справжніх і вічних досягнень є виявлення найістотнішого, обмеження образотворчих засобів до необхідного мінімуму» [3, с. 48].

Серед сучасних досліджень проблем проектного зображення у графічному дизайні близькими до нашої теми є статті С. Серова. Автор розглядає дизайнерський рисунок як концептуальний, важливими чинниками якого є виразність, а не зображальність: «Типологічно візуально-комунікативна парадигма відноситься до естетики доцільності. Інше її найменування – «естетика тотожності». Вже не «краса краси», як було в класиці, а «краса істини» яскравішим світлом сяє тут як естетичний ідеал. Істини і правди – матеріалу, конструкції, технології ... Піонери дизайну загалом уникають слова «краса», а поняття «композиція» замінюють «конструкцією». Але в їхніх роботах з'являється особлива, нова «краса» – доцільна, розумна, чесна, точна...» [4]. Дотичними до теми формування

специфічної візуальної виразності у проектній діяльності студентів графічного дизайну є низка публікацій, присвячених проблемам двовимірної композиції, формалізації об'єкта та виразності кольору в дизайні [5; 6; 7].

**Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Концепція висвітленого у статті завдання ґрунтується на базових пропедевтичних теоріях графічного дизайну, проте особливість її полягає в продуманому симбіозі засобів художньої виразності, важливих для сучасної візуальної комунікації.



Іл. 2. А. Здорова. 2011

**Новизна наукового дослідження.** Автором запропоновано оригінальну методичну розробку завдання «Графічне аранжування об'єкта» у рамках навчальної дисципліни «Проектний рисунок» для спеціалізації «Графічний дизайн» з урахуванням потреб фахової підготовки.

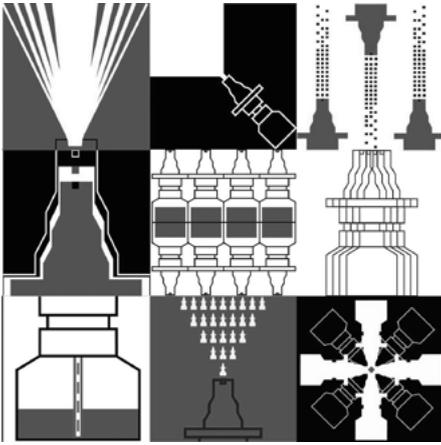
**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** Дана стаття розкриває суть оригінальної, успішно апробованої в навчальному процесі кафедри дизайну методичної розробки.

**Виклад основного матеріалу.** Термін «аранжування» (від фр. Arranger – злагоджувати, влаштовувати) в контексті даного завдання має значення проектування об'єкта в різних графічних формах, що походять від початкової, а також допускає застосування різних способів представлення першоформи.

Метою навчального завдання «графічне аранжування об'єкта» для курсу «Проектний рисунок» є набуття студентами аналітичного бачення форми й змісту предметного світу та набуття навичок методичного застосування таких засобів графічної виразності, як лінія, пляма, контрформа, силует, колір, контраст, акцент для візуалізації функціональних та конструктивних якостей заданого об'єкта.

Викладання завдання передбачає проведення вступної лекції, яка ознайомлює з основними засадами графічного проектування та вимогами щодо графічного аранжування об'єкта; перед студентом ставляться вищезгадані завдання для створення роботи. Практичне виконання завдань відбувається під керівництвом викладача і самостійно та включає індивідуальні консультації.

Перед видачею завдання викладачем обирається об'єкт (предмет) для графічного аранжування. Це може бути предмет побуту, аксесуар, інструментарій. Студентові не надається право вибору навіть з декількох запропонованих варіан-



Іл. 3. Х. П а л я н и ц я. 2015

тів з метою розвитку в нього професійних навичок впевнено працювати з будь-якими заданими темами та об'єктами. При виборі слід керуватись такими властивостями об'єкта, як відносна простота форми, тобто небажаними є предмети з великою кількістю дрібних деталей та складними механізмами, однак занадто прості об'єкти без складових або з повністю прихованою конструкцією також не підходять. Оптимальним є предмет із виразною наочною конструкцією та декількома, бажано рухомими, складовими (ножиці, циркуль, плоскогубці, штопор і т. п.). Цікавими для графічного аранжування будуть об'єкти, що складаються з

різних матеріалів або речовин (спрей, запальничка, тубик із фарбою), а також з яскраво вираженою функцією (окуляри, лампочка).

Завдання передбачає виявлення формальних, функціональних та конструктивних характеристик заданого об'єкта. При виконанні завдання студент повинен продемонструвати вміння застосовувати знання з основ композиції, кольорознавства, організації простору аркуша, здатність зберегти єдність загальної композиції; він має вміло і виразно використовувати пластично-формальні засоби: композицію елементів у форматі, пропорційні співвідношення, співпрацю ліній і плям, кольору і тону. Важливою є вимога продемонструвати аналітичне бачення форми й змісту предметного світу та навичок методичного застосування засобів графічної виразності.

Практичну роботу можна поділити на декілька етапів. Перший з них – це створення так званої графемі об'єкта. Мається на увазі створення студентом схематичного малюнка заданого предмета з графічним відбором та побудовою.

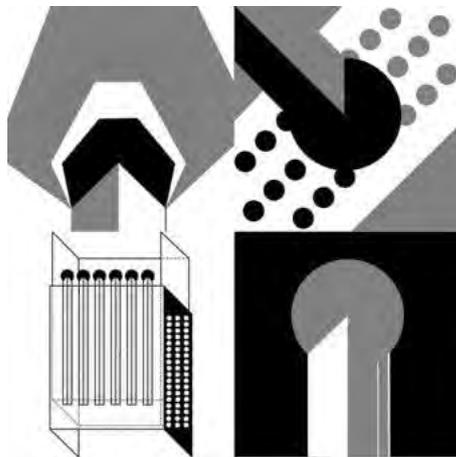
Методикою завдання передбачається вільний доступ студента до заданого предмета. Таким чином, робота починається з його тактильного та візуального вивчення, визначення функцій, механіки, побудови тощо. Можливими є замальовки предмета з метою пошуків графічного вирішення та оптимального варіанту його трактування. Для графемі слід обрати ракурс, в якому об'єкт був би найбільш впізнаваний, а також було максимально видно його конструкцію та механіку. Якщо неможливо виявити всі важливі складові елементи з одного положення, то допускається застосування конструктивного об'єднання в одному зображенні кількох ракурсів, або, за необхідності, створення двох графем з різних ракурсів. Якщо об'єкт має два фіксованих положення, це теж відображається у графемі дублюванням рухомих елементів стосовно точки кріплення

ня (наприклад складені і розведені леза ножиць). Внутрішню структуру можна показати пунктиром чи тонкою лінією. Студент повинен визначити основні й другорядні елементи, різні матеріали або речовини та умовно візуалізувати їх за допомогою ліній різного гатунку та тону.

Створюючи графему, слід керуватись знаннями про модуль та добиватись чіткої структурної побудови. В першу чергу треба виявити та посилити конструктивні характеристики, які вже закладені у даний предмет. Загальні пропорції об'єкта та співвідношення його елементів бажано гармонізувати й звести до правильних дробів ( $1/2$ ,  $1/4$ ,  $1/8$ ). Для побудови використовуємо циркуль та лінійку (якщо цьому не суперечить своєрідність пластики об'єкта). Це, відповідно, дещо спрощує форму предмета, надає йому знаковості та схематичності, однак при цьому важливо зберегти його характер.

Наступний (основний) етап графічного аранжування відбувається на основі створеної графемі. Студент створює ряд стилістично й конструктивно пов'язаних композицій, кожна з яких була б результатом графічного дослідження заданого об'єкта за його функціональними характеристиками і конструктивними особливостями. Потрібно виявити й передати за допомогою композиційних засобів виразності, кольорових та тональних співвідношень основні утилітарні якості предмета. Зокрема студент може виконати такі завдання:

- виявити структуру графемі за допомогою ліній різної товщини та гатунку, розкрити систему побудови та модульну сітку;
- запропонувати варіанти графічної візуалізації рухомих елементів, показати траєкторію їхнього руху, ритм, а також знайти засоби для протиставлення рухомих деталей і нерухомих;
- акцентувати увагу на основних функціональних вузлах предмета, фрагментуючи їх в окремій композиції;
- прослідкувати за механічним взаємозв'язком різних складових, відзначити взаємодію одного елемента з іншим;
- визначити та композиційно виділити основні робочі поверхні предмета, відтворити їхній характер (гостре, прозоре, колюче тощо);
- графічно порівняти різні матеріальні складові об'єкта та відтворити якісні характеристики (м'яке, тверде, пластичне, яскраве, гаряче, холодне, рідке і т. д.);



Іл. 4. М. Р о д а. 2016

- передати структуру та пластичність об'єкта, звернути увагу на такі його особливості, як товщина, об'єм, місткість (наповнення), можливість деформації, пружність;

- прослідкувати ситуації «життєвого циклу» предмета, зокрема такі, як упаковка, умови зберігання, способи експлуатації, можливі деформації та руйнування.

Для виявлення формотворчих ознак графєми за допомогою лінії, точки, плями, тону та кольору можна запропонувати такі завдання:

- виявити структуру графєми за допомогою ліній різної товщини та гатунку, розкрити систему побудови та модульну сітку;

- уобразити конструкцію графєми у спрощених геометричних формах;

- віднайти графічний спосіб для візуалізації осі симетрії (якщо вона виражено працює в об'єкті);

- проаналізувати та візуалізувати основні формотворчі чинники в силуеті, контурі, об'ємі;

- побудувати графєму за допомогою обмеженого ресурсу (лише прямими лініями, лише дугами і т.д.);

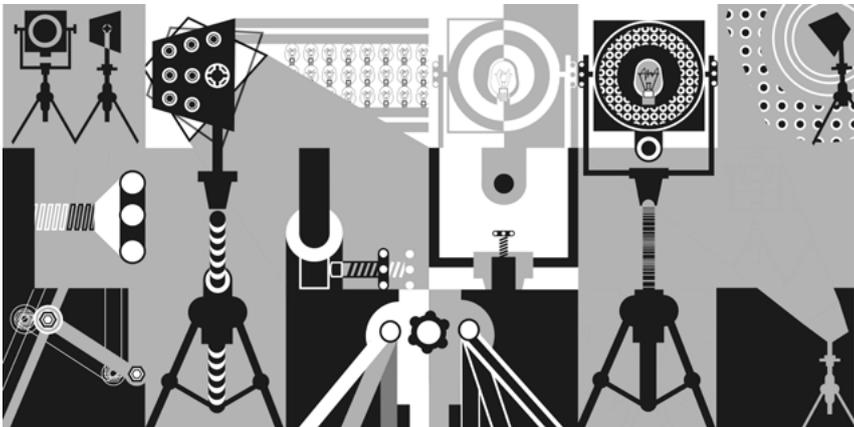
- віднайти спосіб створення об'єкта за допомогою контрформи, проаналізувати та графічно відтворити співвідношення форми та контрформи;

- знайти спосіб графічної візуалізації графєми мінімалістичним способом зі збереженням характеру об'єкта;

- створити ритмічне поєднання графєм та систематизувати їх у складних рапортних структурах.

При роботі на другому етапі важливо чітко дотримуватись єдиної проектної системи:

- в усіх окремих композиціях використовувати лінії одного, попередньо



Іл. 5. А. Сорочан. 2012



Іл. 6. А. Торопова. 2016

встановленого, гатунку;

- чітко визначити тональну та кольорову палітру, обмежившись мінімально необхідною кількістю варіантів;

- кожна окрема композиція проектується у квадраті (20x20 см) з обов'язковим урахуванням модульної сітки та пропорційних співвідношень, притаманних даному форматові;

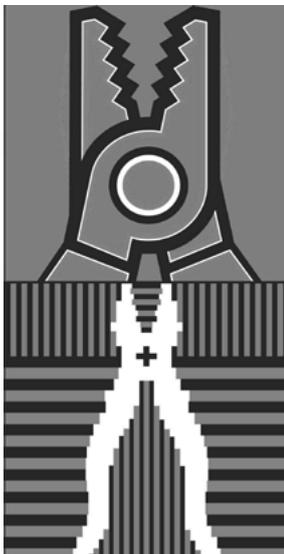
- активно задіюються в побудові такі лінії, які відповідають точним горизонталям, вертикалям, діагоналям квадрата, а також точки їхнього перетину;

- величини обумовлюються такими розрахунками, як  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  і т.д. від сторін квадратного формату.

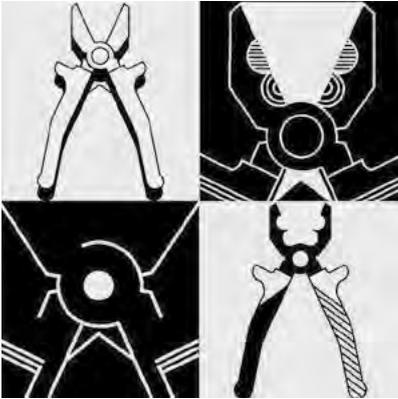
Третім етапом графічного аранжування об'єкта є поєднання окремих композицій в єдиний проектний аркуш, робота над композиційною та концептуальною цілісністю всього проекту.

Даний етап більшою чи меншою мірою відбувається паралельно з попереднім. Адже проектуючи кожен окрему композицію, студент повинен враховувати її приналежність до цілого проекту й передбачати можливість поєднання їх між собою. Тому остаточним етапом є вдосконалення окремих частин з метою підпорядкування одна одній та загальному рішення, із збереженням при цьому їхньої самодостатності.

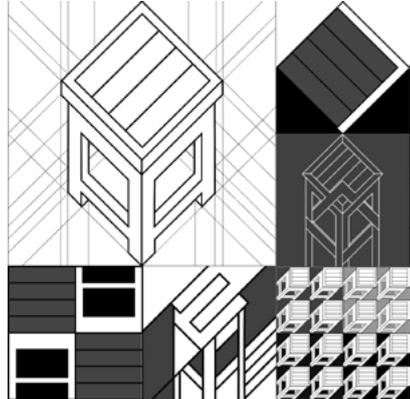
Другий і третій етапи можуть поєднуватись у тому випадку, коли цілісна композиція не лише гармонізується за формальними ознаками, а й відтворює образ об'єкта. У цьому випадку до загальної створеної композиції влітається додаткова (єдина для всього проекту) концепція, яка диктує все подальше проектування окремих композицій. Найелементарнішим прикладом такого рішення є прочитання загальної форми графеми на великому



Іл. 7. М. Швайка. 2010



Іл. 8. М. Шевчук. 2010



Іл. 9. Д. Щербак. 2015

форматі (60x60 чи 60x120) при відповідному поєднанні окремих композицій. Образнішим є шлях, коли за допомогою загального компоновання відображаються певні якості об'єкта. Наприклад, працюючи над об'єктом, який є освітлювальним приладом, можна імітувати промінь світла, проектуючи окремі композиції. Можливі також інші ідеологічні підходи до загального компоновання, відповідно до індивідуальних ознак об'єкта.

Для цілісного втілення у проєкті загальних характеристик об'єкта слід використовувати такі засоби, як специфічне (притаманне об'єктові) поєднання кольорів, тональне вирішення, насиченість ліній тощо.

**Головні висновки.** Завдання «Графічне аранжування об'єкта» потребує від студента комплексного проєктного вирішення та раціонального використання засвоєних раніше базових дисциплін дизайну. Важливою професійною вимогою до графічного аранжування об'єкта є проектування з використанням модульної сітки, сталих пропорційних співвідношень, узгодженості товщини ліній, умовності локальних кольорів. Перед студентом постає завдання виявити й зобразити функціональні характеристики та конструктивні особливості заданого об'єкта, акцентуючи увагу на чіткій структурній побудові. Запровадження цього завдання на кафедрі дизайну надає студентам того розуміння організації двовимірного простору, яке необхідне для виконання подальших дизайн-проєктів.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Матеріали даної статті можуть бути використані викладачами та студентами вищих художніх навчальних закладів зі спеціалізації «Графічний дизайн» для викладання пропедевтичних дисциплін та виконання курсових проєктів.

1. *Иттен И.* Искусство цвета / Иоханнес Иттен. – Москва : Д. Аронов, 2000. – 96 с.

2. *Иттен И.* Искусство формы / Иоханнес Иттен. – Москва : Д. Аронов, 2001. – 136 с.

3. *Мюллер-Брокманн И.* Модульные системы в графическом дизайне. Пособие для графиков, типографов и оформителей выставок / Йозеф Мюллер-Брокманн. – Москва : Студии Ар-

темня Лебедева, 2014. – 184 с.

4. *Сергей Серов* [Електронний ресурс] : Сетевая версия журнала о графическом дизайне. – Режим доступа <http://kak.ru/columns/serov/a11881/>

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

6. *Пластическая* аранжировка графемы [Електронний ресурс] : Сетевая версия журнала о графическом дизайне. – Режим доступа: <http://school.imadesign.ru/330/337>

7. *Яковлев М. І.* Основи формування професійного мислення художників графічного дизайну / М. І. Яковлев // Технічна естетика і дизайн: міжвідомчий науково-технічний збірник / відп. ред. М. І. Яковлев. – Київ : Віпол, 2004 р. – Вип. 3–4. – С. 181–185.

### **«Графическая аранжировка объекта»: методика преподавания задания для специализации «Графический дизайн»**

*Елена Тихонюк*

**Аннотация.** В статье обоснованы методические основы преподавания задания «Графическая аранжировка объекта» в рамках дисциплины «Проектный рисунок», разработанного для специализации «Графический дизайн». Освещается опыт преподавания этого задания на кафедре дизайна Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры.

**Ключевые слова:** графический дизайн, проектный рисунок, композиция, проектирование, модуль, конструкция.

### **«The graphical arrangements of the object»: assignment teaching methodology for specialization in «Graphic Design»**

*Olena Tykhoniuk*

**Annotation.** The article is disclosing and justifying the teaching methodology basics of the assignment «The graphical arrangements of the object» in framework of the discipline «the project drawing», which were developed for specialization in «Graphic design» The study represents the experience of this assignment teaching in the department of «Design» in NAOMA.

The tasks of graphical arrangement of the object are focused on preparing for the future design planning, scilicet for the development of a constructive vision of the form of a three-dimensional object and its elements and the ability to visualize the plane characteristics of the constituent parts of the object: shape, material, function and their mechanical patterns. The uniqueness of the task «Graphic arrangements of the object» on the territory of Ukraine and its importance in the formation of professional skills of a graphic designer requires structural presentation of the methods and showing of the experience of the Department in the work performed on this task.

The task «Graphic arrangements of the facility» requires from the student a comprehensive design solutions and rational use of previously learned basic subjects of design. The important professional requirement for graphic arrangements of the object is ability to design with the help of a modular grid

and sustainable proportional relationships, consistency of lines thickness and conventionality of local colors. There is a challenge before the student to identify and represent the functional characteristics and design features of the specified object, focusing on the precise structural build. Introduction of this task into the academic curriculum of design provides students with an understanding of the organization of the two-dimensional space, which is necessary to perform further design projects.

**Key words:** Graphic design, Project drawing, Composition, Design, Construction.

УДК 712.253 : 796] (477-2)

**Андрій Ярина**

*аспірант при кафедрі теорії,  
історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА,*

**Лариса Яременко**

*кандидат архітектури, доцент кафедри теорії,  
історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА*

## **Проблеми організації спортивних парків у містобудівній структурі Києва**

**Анотація.** Стаття присвячена проблемі організації спортивних парків у місті Києві як одного з містобудівних елементів психологічного та фізичного оздоровлення населення. Особливого значення надається реабілітації існуючих спортивних осередків, поруйнованих фрагментів парків районного та загальноміського значення. Розглядається питання з метою їхньої реконструкції, модернізації та перетворення на спортивні парки багатофункційного призначення, які можуть стати базою для створення сучасної спортивно-рекреаційної системи міста.

**Ключові слова:** спортивний парк, рекреаційна зона, модернізація, реконструкція, реабілітація.

**Постановка проблеми.** Як засвідчує аналіз існуючої спортивно-рекреаційної системи Києва та інших міст, формування сучасних спортивних парків України перебуває у початковій стадії, оскільки цей тип спортивно-рекреаційних споруд ще не отримав належної апробації у практиці реконструкції українських міст, не зважаючи на те, що майже у кожному з крупніших міст країни є чимало поруйнованих спортивних осередків, ландшафтних територій та фрагментів паркових зон, які потребують реконструкції і могли б стати основою створення єдиної цілісної спортивно-рекреаційної системи цих міст.

**Актуальність теми.** Організація спортивних парків у структурі крупніших міст України – це важливий соціальний містобудівний проект, оскільки передбачає створення умов для психологічного та фізичного оздоровлення населення. Як зазначалось, у кожному населеному пункті України, тим більше у Києві, є чимало закинутих і зіпсованих фрагментів парків, лісопарків, покинутих напризволяще спортивних майданчиків та стадіонів без належного устат-

кування і елементарного комфорту. Їх приведення до належного стану ціною не настільки великих коштів, як це потребує будівництво нових спортивних осередків, значною мірою вирішило б проблему створення у Києві відповідної системи спортивних парків поблизу житла, навчання чи роботи, відповідно до наявної транспортної інфраструктури міста.

Останніми роками, за даними фахівців, у нації спостерігається тенденція до зниження середньої тривалості життя чоловіків і жінок – нині вона на 10-15 років нижча, ніж в економічно розвинутих країнах [8]. Радикально змінити ситуацію тільки за рахунок існуючої традиційної системи охорони здоров'я населення важко, оскільки відсутні необхідні кошти на її розвиток.

Тільки упродовж останніх п'яти років на 41 відсоток збільшилася кількість учнівської та студентської молоді, віднесеної за станом здоров'я до спеціальної медичної групи. При цьому найбільше потерпають незахищені верстви населення, для яких спорт був чи не єдиним засобом соціальної адаптації, життєвого самовизначення та самореалізації. Сьогодні органи влади розвинутих країн світу надають програмного значення питанням розвитку фізичного виховання, фізичної культури і спорту, розглядаючи їх як найбільш економічно вигідний та ефективний засіб профілактики захворюваності, зміцнення генофонду та розв'язання низки соціальних проблем [8].

Спорт – це «ключ» до здоров'я, працездатності та загартованості людини. У дитячій свідомості він є школою становлення характеру, розвитку здорового емоційного стану, фізичного та духовного розвитку, можливістю вдосконалювати такі якості, як завзятість, рішучість, почуття колективу.

Аналіз існуючої спортивно-рекреаційної інфраструктури Києва дозволяє стверджувати можливість створення на її основі модерної системи спортивних парків, які набувають все більшої популярності у цивілізованих країнах, оскільки їхнє функціональне наповнення відповідає вимогам розвитку фізичної культури для найрізноманітніших вікових та соціальних груп: від сімейного відпочинку до створених на основі приятельських зв'язків «команд». Усе це дає підстави вважати тему дослідження актуальною.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Матеріали дослідження відповідають тематиці наукової роботи кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА та дисертаційного дослідження, що входить до спектру наукових завдань, які стоять перед сучасною теорією та історією архітектури.

**Аналіз останніх досліджень.** За останні десятиліття з'явилося декілька наукових робіт, лише побічно дотичних до теми, що розглядається у статті. Серед них – робота «Результати ландшафтного проектування на кафедрі дизайну архітектурного середовища національного університету «Львівська політехніка» на початку XXI ст.» (автори Ю. Л. Богданова, Х. І. Ковальчук, 2010). [1]. У роботі аналізуються особливості ландшафтного дизайну при формуванні відкритих просторів і розглядається питання мобільності елементів ландшафту та архітектурно-предметного середовища для проведення масових заходів.

Наукове дослідження О. С. Зубричева «Принципи ландшафтної та архітектурно-планувальної організації рекреаційно-розважальних парків» (2013) [4] стосується теми функціонально-планувальної організації рекреаційної території у міському середовищі без урахування та орієнтації на розвиток спортивної культури. Основна мета дослідження полягає в розробці науково обґрунтованих рекомендацій для вдосконалення ландшафтної та архітектурно-планувальної організації рекреаційно-розважальних парків.

У праці «Ландшафтно-рекреаційний потенціал національного природного парку «Синевир» автор А. С. Романів (2007), [5] здійснено оцінку рекреаційного потенціалу природно-територіального комплексу національного природного парку «Синевир» і запропоновано деякі ідеї щодо оптимізації рекреаційного природокористування.

**Зазначення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Можна констатувати, що на даний час у вітчизняних наукових дослідженнях відсутні розгляд та аналіз теми, якій присвячена дана стаття.

**Новизна наукового дослідження.** У статті вперше висвітлюється питання організації спортивних парків у містобудівній структурі Києві, зокрема на основі реконструкції та модернізації існуючих спортивних парків районного та загальноміського значення, а також сформульовано визначення поняття «спортивний парк».

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** У дослідженні застосовано порівняльно-історичний метод, який дозволяє простежити процеси виникнення та розвитку спортивних парків і визначити основні фактори впливу на їх формування. Наукове значення роботи полягає у розробці класифікації спортивних парків та пропозицій щодо організації спортивних парків у містобудівній ієрархії міста Києва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На сьогодні у Києві не сформовано жодного нового спортивного парку, який би відповідав основному завданню – створенню спортивно-рекреаційних осередків «для всіх»: спортсменів, активних любителів спорту, людей, здатних займатися у спеціальних групах оздоровчого характеру, а головне – забезпеченню можливості проведення посилових фізично-оздоровчих занять для різних вікових та соціальних груп населення. Водночас, спортивний парк має бути місцем для відпочинку людей, орієнтованих на розвиток фізичної культури, розваг, так званого сімейного відпочинку тощо.

Слід також зазначити, що в нормативній базі України термін «спортивний парк» загалом відсутній [3, с. 5 7]. Проведений аналіз дозволяє дати на сьогодні наступне визначення спортивного парку.

Спортивний парк – це спортивно-рекреаційна система, яка має свою складну ієрархічну структуру: містобудівну, функціонально-планувальну, композиційну, екологічну тощо, і яка, у свою чергу, є складовою містобудівної структури міста. Спортивний парк – місце для відпочинку різних вікових та соціальних груп населення і для проведення культурних, фізкультурно-оздо-

ровчих занять та інше.

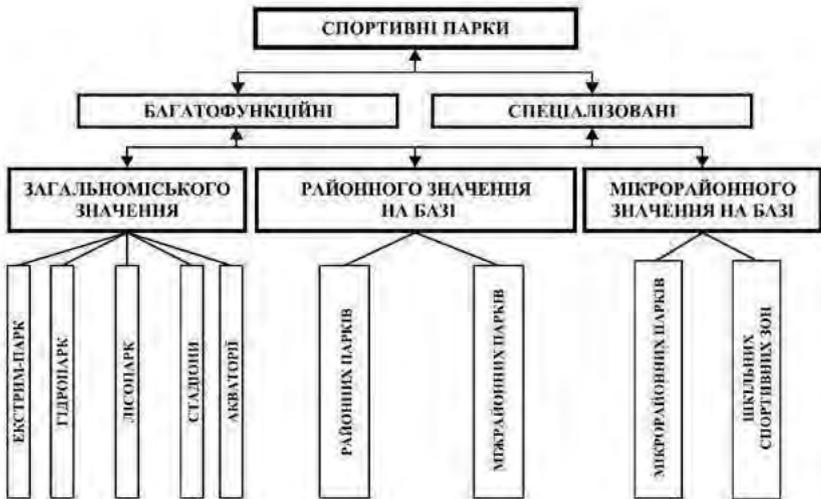
Спортивний парк не повинен розглядатись як додаток до спортивного стадіону, а має бути самостійною і повноцінною складовою спортивно-рекреаційної системи міського середовища, що враховує потреби всіх соціально-демографічних груп населення міста.

Територіальною базою для організації спортивних парків у містобудівній структурі Києва, крім наявних на сьогодні поруйнованих спортивних осередків і парків, що перебувають у депресивному стані і можуть бути відповідно реконструйовані та модернізовані, є, в першу чергу, спортивні осередки і парки мікрорайонного та районного значення, особливою перевагою яких є їхня пішохідна доступність до житлових мікрорайонів та районів.

Можна вважати, що саме існуючі сьогодні спортивні осередки у житловій структурі міста є базою для перетворення їх на спортивні парки різного масштабу і рівня функціональної організації.

Авторами статті розроблено класифікацію спортивних парків (іл. 1).

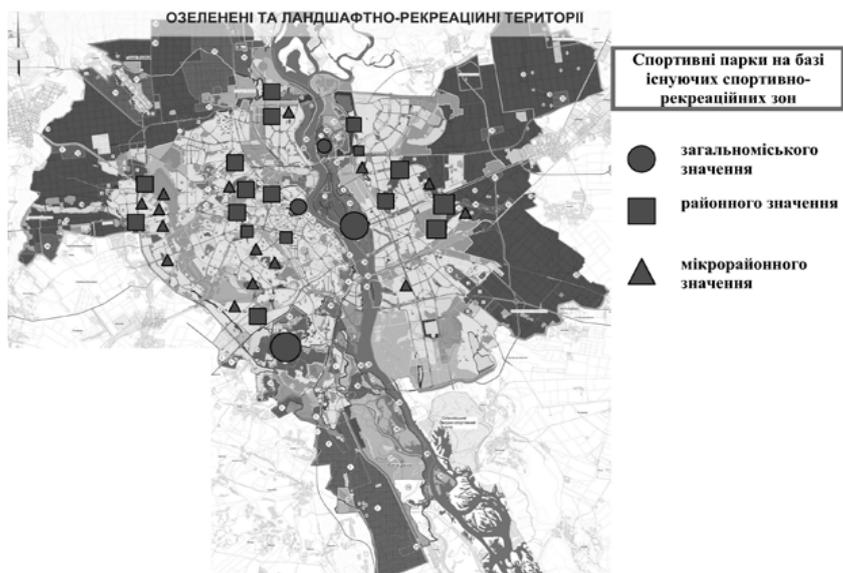
Спортивний комітет України здійснив спробу реалізувати кілька спортивних парків на Миколаївській слобідці, у Голосіївському парку і парку Дружби народів. Однак, у них на перше місце виступає комерційний зиск, увага до спортивної багатофункційності та масовості використання цих спортивних споруд відходить на другий план. Проте, Спортивний комітет України пере-



Іл. 1. Класифікація спортивних парків (пропозиція автора)

конусе, що екстрім-парк «Х-park» у рекреаційному парку Дружби народів виконує функції, передбачені для спортивного парку, і ефективно їх репрезентує. Ядром цього спортивного парку є спортивно-оздоровчий центр з воднолижними канатними дорогами, до яких згодом приєдналися пейнтбол, гольф, петанк, йога, водно-моторні види спорту, єдиноборства, інтелектуальні види спорту тощо. Там функціонують зони 33-х видів фізичної активності, пункти громадського харчування, зони барбекю, пляж, автостоянка, ігрові майданчики. Наразі спортивний парк розширюється і розвиває інфраструктуру на площі 36 га [6].

Слід зауважити, що висування на перший план при формуванні спортивних парків комерційного зиску, на наш погляд, не можна вважати прийнятним для широкої популяризації їх. Через надто високі ціни за спортивні послуги у зазначеному екстрім-парку, він не в змозі виконувати основне завдання спортивного парку «для всіх», адже йдеться про масовість фізкультурно-оздоровчих заходів для різних верств населення – дітей і молоді, людей старшого віку. Беззаперечно, існування окремих, суто комерційних спортивних парків в структурі крупнішого міста можливе, однак їхній процент у загальній системі спортивних парків не повинен перевищувати 25% [2]. І це може стосуватись лише спортивних парків загальноміського рівня, що можуть розташовуватись



Іл. 2. Спортивні осередки у структурі міста, які можна модернізувати та перетворити на спортивні парки багатофункційного призначення (на основі матеріалів Генерального плану і розвитку Києва до 2025 р.)

навіть на межі міста, поблизу лісопаркових зон, оскільки значна частина користувачів таких парків має змогу діставатись особистим транспортом.

Безумовно, у структурі спортивних парків, призначених для масового відвідування громадянами різних соціально-демографічних груп, можливе влаштування окремих зон комерційного характеру. Це може бути суттєвою фінансовою складовою щодо утримання і функціонування в належному стані всіх зон парку.

На іл. 2 подається схема розміщення в містобудівній структурі Києва спортивних осередків та ландшафтних територій, що потребують відповідної реконструкції та модернізації. Їхня кількість на районному та загальноміському рівні зараз становить близько 30 і дислокація їх забезпечує належну доступність з різних частин території Києва.

Ці території і треба вважати першочерговою базою для створення багатofункційних, комфортних спортивних парків з урахуванням потреб населення в оздоровчо-рекреаційній діяльності у загальній спортивно-рекреаційній системі Києва.

**Головні висновки.** Здійснений авторами аналіз сучасного стану проблеми, що розглядається (натурні обстеження, графічні матеріали та наукові публікації), дає змогу констатувати, що дослідження формування спортивних парків в Україні і, зокрема, у Києві перебуває на початковій стадії і вимагає ґрунтовного вивчення існуючої містобудівної, економічної та соціально-культурної ситуації, що склалась. Серед проблем, що потребують вирішення на містобудівному рівні, основними є: збільшення спортивних парків загальноміського, районного та мікрорайонного значення і доведення їхньої кількості до нормативних показників (загальна площа таких об'єктів для Києва повинна бути від 29,64 до 44,46 га) [2, с. 34]; необхідність організації спортивних парків у промислових зонах для відпочинку та підтримки здоров'я працюючої людини; у житлових кварталах сформовані окремі спортивні майданчики, але немає єдиної системи спортивно-рекреаційних зон мікрорайонного значення; унікальні природно-ландшафтні можливості Києва (акваторії Дніпра, наявність багатьох озелених територій по периметру міста, що своїми «відрогами» заходять у структуру міста), а також наявність у місті значної кількості покинутих і поруйнованих ландшафтно-спортивних осередків дозволяють за умови науково обґрунтованої організації та модернізації створити сучасну спортивно-рекреаційну цілісну систему міста з урахуванням потреб різних соціально-демографічних груп населення.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Матеріали дослідження можуть в подальшому бути використані як рекомендація щодо організації спортивних парків у містобудівній структурі міст – від мікрорайонних до загальноміських.

1. *Богданова Ю., Ковальчук К.* Дизайн архітектурного середовища міста Львова за допомогою малих архітектурних форм / Двадцята наукова сесія наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 2009. – 6 с.

2. *Державні будівельні норми. Містобудування. Планування і забудова міських і сільських поселень: ДБН 360-92\*\*.* – [ДБН 360-92\*\* є перевиданням ДБН 360-92\*, лист від 19.03.2002 р. № 1/52-170]. – К. : Мінбуд України, 2002. – 128 с.

3. *Державні будівельні норми. Планування та забудова міст, селищ і функціональних територій. Благоустрій території: ДБН Б.2.2-5:2011.* – [Чинні від 2011-10-28 №259, від 2012-03-30 №139]. – К. : Мінбуд України, 2012. – 61 с.

4. *Зубричев О. С.* Принципи ландшафтної та архітектурно-планувальної організації рекреаційно-розважальних парків [Текст]: автореф. дис. ... канд. архітектури: 18.00.01 / Зубричев О. С.; Донбас. нац. акад. буд-ва і архіт. – Макіївка, 2013. – 20 с.

5. *Романів А. С.* Ландшафтно-рекреаційний потенціал національного природного парку «Синевир» [Текст]: дис. ... канд. географічних наук: 11.00.01 / Романів А. С.; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 2007.

6. *Спортивні парки: успішна презентація проекту.* [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://scu.org.ua/105-navkolo-sportu/1069-sportyvni-parku-uspishna-prezentacija-proektu.html>

7. *Петрова І. В.* Дозвілля в зарубіжних країнах: підручник. – К. : Кондор, 2005. – 408 с.

8. *Цільова комплексна програма «Фізичне виховання – здоров'я нації».* [Електронний ресурс] / Президент України. – Програма від 01.09.1998 № 963а/98. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/963%D0%B0/98>

## **Проблемы организации спортивных парков в градостроительной структуре Киева**

*Андрей Ярина, Лариса Яременко*

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме вопрос создания спортивных парков в городе Киеве как одного из градостроительных элементов психологического и физического оздоровления населения. Особое значение приобретает реабилитация существующих спортивных центров, разрушенных фрагментов парков районного и общегородского значения. Рассматриваются вопросы целью их реконструкции, модернизации и преобразования в спортивные парки многофункционального назначения, которые могут стать базой для создания современной спортивно-рекреационной системы города.

**Ключевые слова:** спортивный парк, рекреационная зона, модернизация, реконструкция, реабилитация.

---

## Problems of the organization sports parks in urban planning structure of Kiev

*Andrii Iaryna, Larisa Yaremenko*

**Annotation.** The article is about the organization of sports parks in the structure of one of the biggest ukrainian city Kyiv as an important social urban planning project on creating conditions for psychological and physical health of its citizens. In every locality of Ukraine, especially in Kiev, there are many neglected and damaged fragments of parks, recreational forests, abandoned playgrounds and stadiums without proper equipment and basic conveniences. Just bringing them to the proper state whereas the price is not as costly as it requires the creation of new sports centers, substantially would solve the problem of developing in Kyiv an appropriate system of sports parks near the accommodations, educational institutions or near work having a great transport infrastructure at close quarters.

In recent years, according to experts, in the country there is a tendency to reduce the life expectancy of men and women, which is now 1015 years lower than in developed countries. It's difficult to change radically the situation only through the existing traditional health care system due to lack of funds for its development.

Only in the last five years the number of pupils and students, considered by the health for special medical group have increased by 41 %. At that the most vulnerable people are those who considered the sport as the only mean of social adaptation and vital self-determination and self-realisation. Today, governments of developed countries focus attention on the importance of physical development, physical education and sports, considering them as the most economically beneficial and efficient means of preventing diseases, strengthening the gene pool and solving a number of social problems. Sport is the key to health, disability and human persistence. As for the children, sport is becoming a school of character, healthy emotional state, physical and spiritual development, the ability to improve such qualities as perseverance, determination, a sense of community.

The analysis of the existing sports and recreational infrastructure of Kyiv allows to state the possibility of establishing on its basis the modern system of sports parks which are gaining popularity in civilized countries as their functional filling corresponds to the requirements of physical training for different age and social groups from family vacations up to the teams based on friendly relations.

**Keywords:** sports park, recreation area, modernization, reconstruction, rehabilitation.

УДК 725.182 (478)

**Mariana Shlapac**  
*doctor habilitat in arts criticism,*  
*corresponding member of the Academy*  
*of Sciences of Moldova*

## **Bastion architecture of historic Moldova (the end of the 17th century – the middle of the 19th century)**

**Annotation.** The article is dedicated to bastion architecture of Moldovan Principality. Bastion fortresses of historic Moldova completed in the end of the 17th century – the middle of the 19th century the Poland Kingdom, Ottoman Empire and Russian Empire defensive systems. They present a much more good engineer solutions then those proposed by medieval stone fortifications. They often surround the old Moldovan fortifications, performing the function of arsenal and base for attach during numerous military conflicts. The bastion system reflected the features of such schools as the French, the old Prussian, the Austrian, the old Polish, the Russian and other.

**Keywords:** bastion fortress, bastion architecture, Suceava bastion fortress, Hotin bastion fortress, Bender bastion fortress, Chişinău bastion fortress, Akkerman bastion fortress, Palanca bastion fortress, Soroca bastion fortress, Tiraspol bastion fortress.

**The goal of this work** is to display an overall picture of the bastion building with reference to a particular historical context, to identify planning and three-dimensional features of Moldovan bastion structures, to determine their classification features and typological characteristics.

The geographical boundaries of the study encompass the territory of the medieval Moldova to the first «amputations», which were made by the Ottoman Empire, as well as the territory of the present-day Transnistria (Republic of Moldova, the eastern part of Romania and the southwestern territories of Ukraine). The chronological framework covers the period from the end of the 17th century (the time of the first bastion structures in the Moldovan principality) to the middle of the 19th century (reaching the time of the decline of this kind of strongholds being ineffective from a military perspective).

In the 16th–17th centuries, bastion fortresses, which appeared as the result of the military equipment evolution, replaced medieval castles, equipped with massive walls and crenellated towers. The need to lower the high towers – the ideal target for enemy artillery – led to the appearance of bastions, much more efficient and cost-effective defense elements, which were spread rapidly throughout Europe. As a result, the obtained engineering solutions led to the elimination of the «dead

corners» and a higher resistance to enemy artillery fire. Military specifications of the bastion system adapted to the requirements of siege equipment were improved during the 16th–18th centuries, the time when other models and methods were introduced into practice. One can observe a number of European fortification schools at this time. The bastion system reflected the features of such schools as the French, the old Prussian, the Austrian, the old Polish, and the Russian one; in the tenaille system, the features of the old Prussian, the Austrian, the Russian and other schools can be noted; in the polygonal system, one can notice the traits of the old Polish school, the new Prussian school, the Austrian and the Russian schools and some other schools. From the middle to the end of the 19th century, the defense system based on separate or groups of forts was implemented (Austrian, Prussian, Russian, German, Polish and other schools).

On the territory of modern Romania, there were many bastion strongholds. In Transylvania, the well-known fortresses are Gherla, Tăuți, Oradea, Satu Mare, Alba Iulia, Sibiu, Mediaș, Sighișoara, Timișoara, Deva, Arad, and others. Italian, Turkish and Austrian architects were involved in the construction of Transylvanian bastion structures. Wallachia and Dobruja enjoy the presence of such fortresses as Giurgiu, Hârsova, Măcin, Isaccea, Tulcea and Brăila. The bastion lines defended such monastic ensembles as Strehaiia, Craiova, Râmnicu Vâlcea, Cozia, Banea and others. The bastion fortresses of Wallachia and Dobruja were erected by Turkish, Austrian and Russian fortifiers.

In Moldova, the most significant bastion fortifications appeared on the bank of the Dniester and Danube rivers. They functioned within the period of the end of the 17th century and the middle of the 19th century. Among the commissioners, there was a number of Poles, Turks and Russians, who often applied to the eminent European experts and used the local population as labor force. There are a few bastion structures built with the financial support of the Moldovan rulers.

Important fortification works in bastion style are initiated in Moldova in Suceava (partially preserved), Chișinău (now defunct), Roman (now defunct), Soroca (now defunct), Hotin (most of it being preserved), Bender (most of it being preserved), Palanca (now defunct), Akkerman (now defunct), Kilia (now defunct), Izmail (now defunct) and Reni fortress (now defunct). On the territory of the Republic of Moldova there was Tiraspol bastion fortress only some fragments of which have been preserved.

The earth fortress Zamca situated in western part of Suceava was erected [1] (fig. 1). That's one of the first bastion fortresses of



Fig. 1. Bastion fortress Zamca from Suceava (after G. Ionesco and R. Popa)

historical Moldova. That fortification was appeared in 1691 for the Anti-Ottoman campaign when John III Sobieski entered the Moldavian territory for the third time and disposed his headquarters in the Armenian monastery Zamca. It was not ruled out, that Poles resorted to the help of western engineers as good experts of military architecture of those times. New bastion fortress surrounded monastic complex and repeated trapezoid contour of stone wall. There were four bastions «pikes» in all corners of fortification with the guns inside of them. This type of fortification was used in Europe from 17th to the beginning of 18th centuries. Some remains of Zamca bastion fortress erected by Poles were kept till nowadays.

Probably that the bastion fortress of Soroca was built in Moldavia in 1691 around the old stone fortress, by order of the king John III Sobieski. That year English specialist Archibald Andrzej Glower de Glayden (de Glaydeny) invited by the Polish monarch arrived to Soroca [2]. It looks like that it was the engineer who became as author of the first bastion fortress named by New Earth work according to some documents of that time. It may well be so, French mercenary Dupont which accompanied the king John III Sobieski's many military campaigns took part in those construction works. In Russian State Military-Historical Archive of Moscow there are two plans of fortress of 1769 drawing by Russian engineers after occupation of Soroca during Russian-Turkish war in 1768–1774 [3] (fig. 2). General configuration of fortification consisting of tenailles and redans resembles irregular pentagonal star. The ditch repeats the contour of an earthwork. Another platform having a parallelogram form is attached to the north-east of the fortress. In the vicinity of tenailles the church of St. Archangels Michael and Gabriel is situated (nowadays inexistent). In intramuros there are five temporal dependences necessary for garrison. The principal acces to the bastion fortress is located near the redan. Two secondary accesses connect it with the St. Archangels Michael and Gabriel church yard and the artillery platform from the north-east. It seems that the bastion fortress is demolished at the end of the 19th century.

Bender bastion fortress appears in the first half of the 17th century. Just now the stone citadel gets a capping of walls and bastions of earth and ditches. A fortress reconstruction of big proportions takes place at the beginning of the XVIIIth century, when Bender becomes Silistra Beylerbey residence. In 1705 the sultan sent the big visir Iusuf pasha, Moldova and Muntenia princes, timariots and other functionaries from Rumelia to Bender under the pretext of Bender fortress reconstruction. In 1707 here comes Moldova prince Antioh Cantemir with his boyars and thousands of peasants in order to execute

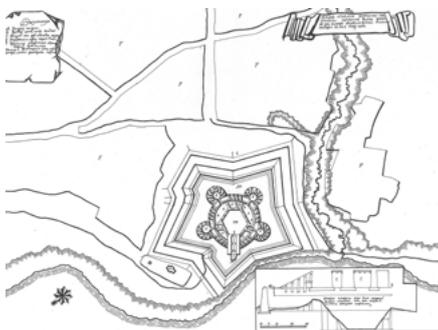


Fig. 2. Soroca bastion fortress, 1769  
(after E. Wodzinski)

some construction works at the Ottoman porte command. The bastion fortress is reconstructed by French engineers according to the best French fortification school traditions (fig. 3). There is a bastion and tenaille system there which must protect the old stone construction. The new ditch is lined with stone and has scarp galleries with gun-ports and special opens for smoke evacuation. Counterscarp is also lined with stone. It is known that altogether eight bastions of pentagonal plan have been constructed in the upper part of the fortress and two in the lower part of it. At some bastions lined with granite stone appear. From here stone galleries with draw-wells lead to interior of the protected space. Bastion fortress ditch is dry. In intramuros there are mosques, bath-houses, deposits and other constructions, placed without any geometrical rigor. All of them have a typical aspect. Bender bastion fortress has six access gates: «Istanbul (Constantinopol, Tsarigrad) Gate», «Orhei (Horde) Gate», «Varnitsa Gate», «Camenitsa Gate», «Gate from the water» («Gate from the sea») and «Tabac Gate». From the low fortress you can get the bank through «Small Gate from water». In the epoch documents «Iași Gate» and «Chișinău Gate» are also mentioned.

In 1793–1796 the fortification is amplified by French engineer François Kauffer [4]. On the fortress bastions some inscriptions and representations with indication of 1794 year are kept till nowadays. Now, in front of the bastions, a covered way with triangular places of arms and in the river part – a line with redans and an advanced redoubt for artillery appear. From water part the old stone citadel is protected by a redan. From 1806 Russian army troops are dislocated in the fortress.

Chișinău bastion fortress (the end of the 18th century) is one of the most modest among fortifications mentioned above [5] (fig. 4). Its topography provided a natural protection. It occupied an area of about 4,6 ha, being endowed with an earth wall, wide ditches and bastions of different sizes – platforms for guns. The fortress protected the bridge over Bc and could accommodate a garrison of over 1000 defender, supplemented in some



Fig. 3. Bender bastion fortress, 1770  
(the Romanian Academy Library)

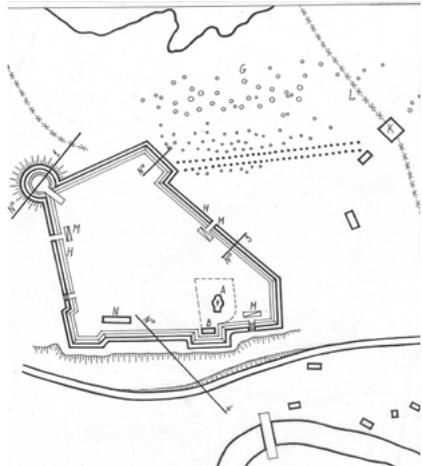


Fig. 4. Chișinău bastion fortress, 1789  
(after V. Lupașcu)

cases, by volunteers from the city.

Palanca bastion fortress is built by the Ottoman Porte on place of Moldovan Iurghici and Ottoman Ian k-Hisar fortresses [6] (fig. 5). In accordance with the narration of Turkey passenger Evliya elebi, Ian k-Hisar stone fortification appears in 1617, being ordered by sultan and construction works are supervised by Ochakov governor Ibrahim pasha. In 1657 here exists a powerful tower of circular plan with a roof from thin boards, In the external part all around there is some kind of palanka, fortified and constructed from wood. Evliya elebi mentions the fortress dizdar (commander), 200 armed soldiers, a munitions deposit and 20 «king guns» [7]. In the fortress plan from 1789 there is a figure similar to a quadrangle with a surface of nearly 1 ha [8]. Fortress angles are amplified by two bastions, one demi-bastion and one stone cylindrical tower. It is advanced in the inside of the enclosure. Formerly here was posted a guard corps. The entrance to the fortress was effectuated from a fix wood bridge, constructed over a broad ditch, which protected the fortification from three parts. The south part was protected by the abrupt relief. In the interior space different auxiliary constructions are placed: the mosque, powder-magazine, soldier barracks and others.

The bastion fortress of Akkerman (Cetatea Alb , Belgorod, now Belgorod-Dnestrovsky, Ukraine) was built by the French engineer Fran ois Kauffer in the end of the 18th century. On the plan of Akkerman from 1793 [9] two versions of bastion fortress project are shown: the first presenting an enclosure with three bastions at corners and a covered way with places of arms, and the second – a covered way

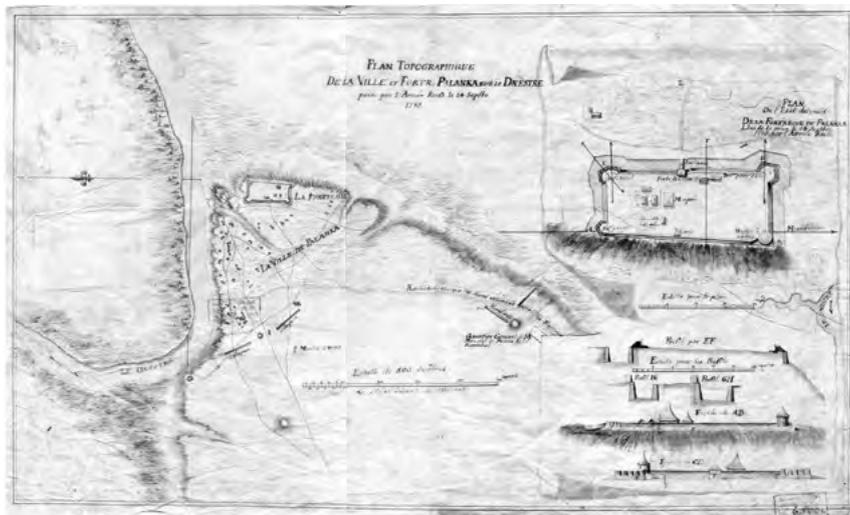


Fig. 5. Palanca bastion fortress, 1789 (after I. Karaszewicz)

with five triangular places of arms, all of them in right angle, forming a defensive line. The third variant of Kauffer [10] presents a star with 6 rays. The fourth variant involves the destruction of a stone fortress (fig. 6). From ulterior draughts, executed by Russian militaries, it can be seen that the second version was preferred. The project elaborated in 1807 by Russian engineer Egor Foerster [11] contained a proposal how to improve this fortress, providing it with a covered way and four triangle places of arms, from which two in right angle and two in acute angle. The glacis is defensively organized. In the interior

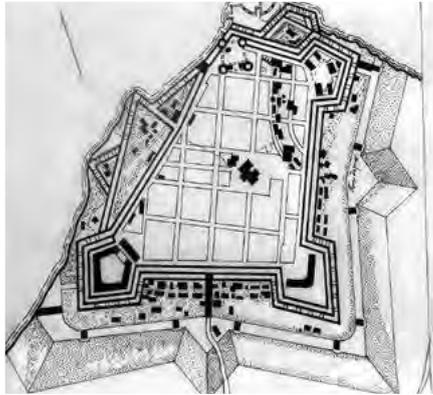


Fig. 6. Project of Akkerman bastion fortress realized by François Kauffer, 1793 (RMHAM)

space some dependences appear, being placed almost parallel and perpendicular to the north-south direction. The new fortification presents a line of tenailles entirely justified in this case: angles oriented out alternates with those oriented in, each side being at the same time flank and face. Such system allowed to burst a cross fire against enemy and did not permit to install breach artillery on the glacis bank.

In the 18th century Akkerman fortress with tenaille system were preferred especially by the representatives of German and French school. In this case both engineer Kauffer, employed by Ottoman, and engineer Foerster, who was serving Russians, continued the tradition of such type fortress. But just a little simplified Kauffer project was used to build the bastion fortification of Akkerman. It was an irregular plan, a side of the interior space being protected by the Dniester leman waters.

It seems that the first elements of the Kilia bastion fortress have appeared in the early of 18th century. It was there then while according to the order of Ottomans the French engineers could build the two earthen structures intended for heavy artillery named in the prospectus of Kilia for 1770 as «Bollwerk-s at the revetment walls» [12]. After 1794, under the orders of Selim III, a French engineer François Kauffer completely rebuilt the defense complex [13]. New bastion fortress, including a Moldavian stone fortress was a square plan and had a sloping glacis, three corner bastions in the form of pikes and one asymmetrical double corner bastion of polygonal plan. The intramuros was divided into a number of squares and rectangles and proportional conception of the fortress was stipulated by strict geometry of inner yard. The bastion complex of Kilia reminds us of the manners of strengthening of the famous French engineer Vauban such as open the bastions, built into the shaft of a barrack, a massive earthen breastworks and covered road with some traverses and bypasses in front. Bastion square has remained very widespread kind

of fortifying since the 16th century, only the form of bastions perfected with the lapse of time. At the beginning of the 19th century typical elements of the fortress were covered road of tenaille tracing and some bastions with artillery pieces of ordnance located throughout the length of the faces. After the 1812 restructuring of the bastion fortress of Kilia was engaged by Russian military engineers Ivan Hartingh, Egor Foerster (fig. 7) and others. This fortress was eliminated as a military object before the entry a town Kilia into Romanian state in 1856.

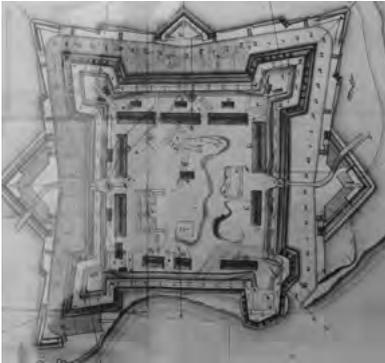


Fig. 7. Kilia bastion fortress realized by Egor Foerster, the beginning of the 19th century (RMHAM)

The Hotin protobastion fortification existed in 1673 already, when Polish army attacked Ottomans installed in the town and fortress. In the People Museum from Warsaw two engravings, representing the situation of the mentioned battle are kept. Both of them depict the protobastion fortress with walls and ditches [14]. On the first engraving an old fortress of stone, situated out of the fortified new area can also be seen. In the first plane, on the left bank of the Dniester, a little fortress of a rectangular plan is placed. The other engraving represents the earth fortress only. Here, principle defensive method is that with tenailles. On the opposite bank of the river an auxiliary bastion fortification is remarked.

In 1713 Hotin is subjected by the ottoman Porte, which creates a raya here. In order to defend the stone fortress from artillery, French engineers build at Ahmed III order the bastion fortification. Being constructed on an accidental relief, it surrounds the old stone fortress from three parts. In Turkish plan from 1713 the bastion fortress is shown [15]. In this graphic document we read with bastions-burçs and walls of earth, the covered way with places of arms, the «Bender Gate» and «Gate from water» («Camenitsa Gate») can be seen. But the «Iași Gate» is absent. The dimensions of the new fortress axes in the directions of cardinal points are 650 x 280 m. In the superior part of walls, which have a breadth of 6 m and a height of 10 m there are Walgangs. In some places traverses are installed. Some portions of the enclosure are supplementary fortified with palisades. Defensive ditch has a breadth of 24 m. In order to effectuate military operations, in the inside mine galleries are arranged under walls. A Hotin plan from 1739 demonstrated in details the bastion fortress. On its territory the commandant house, the mosque, soldier's barracks, workshops, stables, bath-houses, deposits and other building are situated. A Hotin plan realized by the Russian engineers represents the location and the bastion fortification. The last is divided in two by a ravine, on the bottom of which a small river runs. It has 5 bastions, a demi-bastion, a double bastion and three access towers: «Bender Gate» and «Gate from the water». On the Hotin perspective, dated also 1769, the min-

arets of those two mosques, commandant house, engineers house, arsenal, bath-houses and other buildings can be seen. It can be seen also the gabions. On the plan from beginning of 19th century, «Ia i Gate» is called «Janissary Gate» and beginning with 1813 it appears in documents as «Izmail Gate». It is known that Ottomans undertake here construction works in 1775–1779 (Ottoman architect Mehmed Tahir Aga and other) and in 1793–1794 (French engineer Kauffer). After 1812 the Hotin bastion fortress is repaired and amplified by Russian military specialists (fig. 8).



Fig. 8. Hotin bastion fortress, the 19th century (the Russian State Library)

The Middle Fortress of Tiraspol (the end of the 18th century) is protected by two bastioned lines [16] (fig. 9). The fortress have 8 bastions, 2 demi-bastions (one without the right flank, and the other without the left flank), two access gates and a redan in the south-west corner of the defensive objective. The vast majority of bastions have male names: Vladimir, Paul, Peter, George and Nicholas, but there is a bastion named Slava (Glory) and another one called Pobedonosets (Trophy-Bearer). Demi-bastions also have male names: Alexander and Joann. On the contrary, places of arms, which occupy a more advanced position toward the battlefield, are dedicated to women: Elena, Olga, Maria, Ekaterina and Alexandra. Bastion from the north-west is amplified from the extramuros by a conteguard in sharp angle placed strictly symmetrical to the capital line. Most of the bastions have two faces, two flanks and an open gorge. Some contain, inside, certain auxiliary constructions. The whole defensive objective is subjected to French engineer Vauban principle, as confirmed by the traverses with passages from the front. Three sides of the fortification are surrounded by a defensive ditch. The central place within the fortress is occupied by the garrison church.

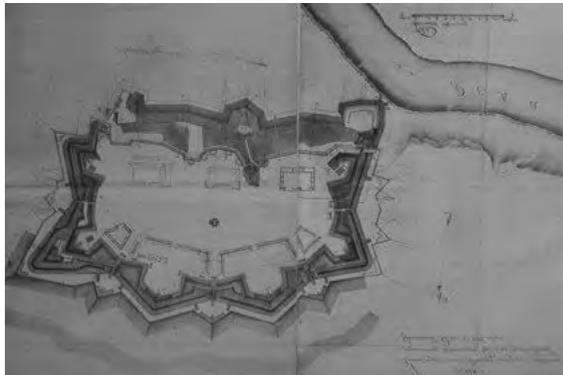


Fig. 9. Tiraspol bastion fortress, the end of the 18th century (after E. Smolin)

The classifications of bastion fortresses are based on the endurance and durability (long-term and field fort), defense purposes (military strongholds, fortified residences and fortified settlements),

flanking (bastion front, tenaille front, polygonal front and fort defense), the construction site (built on low land and hills, near-border and domestic territories), the construction material (stone, earth), the form of the plan (regular shape fortresses: square, rectangular, trapezium, polygonal or star-shaped and the ones of irregular shape), the school of engineers and architects (the fortresses of the French, Dutch, Prussian, Austrian, Russian, Turkish and other schools), customers (Polish, Turkish and Russian). Based on the location of the constituent elements of Moldovan bastion strongholds in relation to the defending space, they are divided into external and internal structures. The external elements are bastions, demi-bastion, curtain walls, breastworks, parapets, entrance gates, posterns, ditches, bridges, palisades, covered ways, lodgements, glacis, ravelins, caponiers, semi-caponiers, hornworks, crownworks, tenailles, cavaliers, barbettes, reduits, flèches, lunettes, redoubts, batteries, bridgeheads, retrenchments, forts and others. The internal components include various inner buildings meant for the normal functioning of the fortresses. This category includes palaces and military leaders' houses, religious buildings (churches and mosques), built-in or freestanding baths, gunpowder deposits, weapons and provisions storehouses, barracks for officers and soldiers, stables, workrooms, prisons, shelters and other structures.

The military achievements of the Ottoman Empire were closely related to the Janissary units that, for a long period, determined the success of the aggressive policy of the Porte. In Moldova, which had a special autonomy with the status of the country protected by the Porte and located in the «House of Peace», the Janissary units were stationed on the Dniester and Danube rivers: in Hotin, Bender, Kilia, Akkerman, Reni and Izmail fortresses. The Turks erected their mosques here, often placing them on the site of the destroyed Orthodox churches. Sometimes they altered the old churches by attaching minarets to them.

There were also built dizdars' and pashas' palaces, baths, barracks, etc. During the Ottoman period, some Moldovan fortresses were decorated with some original images: petroglyphs, graffiti, relief compositions, etc. However, most of the signs were attributed to the emblems of the Janissary units. They were used on the flags, military tents, at the entrance to the barracks, tattoos, and others. Thus during the 18th century in Bender fortress, one can observe the appearance of Janissary symbols in the form of vases with flowers or fruit, mosques, trees, guns, a stylized bow and arrow, a ship, an anchor, the sun, the moon, a labyrinth, «Star of David», an eagle, a dragon, a weasel, a horse, etc. Akkerman fortress still enjoys the presence of the three cannonballs original compositions arranged horizontally and embedded in the masonry. Another Janissaries' emblem can be «Tetraktys Pyramid», which the Turks paved using cannonballs in the newly built bastion on the shore at the end of the 18th century. In Hotin fortress, one could see a picture of an elephant with a palanquin, «the sword of Ali», the tent with an arrow, a hookah, a wheel, a rosace, a comb, a minaret, an anchor, a tiger on a chain next to a palm branch, a tiger on a chain next to the military, flags on flagpoles, guns, the heart, a bow and an arrow, a variety of geometric shapes, letters and others. In Izmail fortress there

were petroglyphs depicting «the sword of Ali», «the hand of Fatima», a dervish, an arrow and a bow, snake-shaped tamgas, the Kaya tribe tamgas and others. In special cases, slabs with the seals of the Turkish sultans who funded the castle construction were built in.

Poles, Turks and Russians employed many well-known experts of Western Europe, where the art of defense was at a very high level. The French, the British, the Swiss, the Dutch, the Germans, the Poles, the Austrians, the Russians and the Turkish were part of the military engineering corps of the Polish Kingdom, the Ottoman Empire and the Russian Empire. Being in the service of the Poles, Glower de Glaydeny from England and Ludwig Nikolaus von Hallart from Switzerland took part in the construction of the bastion fortifications of the city of Soroca.

Such engineers and architects as François Kauffer from France, Selim Efendi from England, Josef Felix Lazowski from Poland, Mehmed Tahir Aga, Ebu Bekir Aga and Mehmed Ra id from Ottoman Empire were in the service of Turkish sultans. Kauffer rebuilt the fortresses of Akkerman, Kilia, Izmail and Hotin; Selim Efendi strengthened the defense system of Izmail fortress, Lazowski modernized Hotin fortress, and Mehmed Tahir Aga did some construction work in the fortresses of Akkerman, Bender and Hotin. Moldovan defensive structures were repaired and rebuilt by such Turkish specialists as Hafiz Ibrahim, Ahmed Khalif, Haji Musa, Abdulkерim Efendi, Seyid Mustafa Khalif, Seyid mer and others. Daniel de Bosquet from France, Hilarion Golenishtchev-Kutuzov from Russia, Fyodor Feraye, François de Wollant and Ivan Hartingh from the Netherlands, Egor Foerster, Carl Opperman and Eduard Totleben from Germany, August von Kahlenberg from Austria, Christopher von der Hoven from Latvia, Alexei Martos from Ukraine and many others were in the service of Russian monarchs. Golenishtchev-Kutuzov built Roman bastion fortress on the territory of Moldova beyond the Prut river, De Wollant fortified the outhwestern regions of the Russian Empire and the Crimea, Hartingh and Foerster reconstructed Kilia, Bender and Akkerman bastion fortresses, where as Totleben improved Bender fortress.

The architectural replanning, restoration or reconstruction of the bastion fortresses of Moldova and Transnistria were carried out by experts employed by the tsar. They were as follows: Andrey Litov, Mikhail Mordvinov, Kirilo Neverov, Dmitriy Rozov, Grigoriy Chernyshov, Andrey fon der Planitz and others. At the end of the 18th century and the 19th century, the main body of Russian military cartographers who worked in Bessarabia or Moldovan territory beyond the Prut river was comprised of Eberhard Ditmars, Grigory Manikin-Neustroev, Pavel Tuchkov, Martin Hartingh, Paul Skugarevsky, Carl von Ruge and others.

All the engineers and architects involved in the construction of the bastion fortresses of Moldova used the local population as the labor force. In many cases, Moldovan rulers also participated in financing the construction of these bastions.

1. *Ionesco G., Popa R. Forteresses en terre et châteaux à motte sur le territoire de la Roumanie // Internationales Burgen-Institut Bulletin. – 43. – München, 1985. – P. 64–65.*

2. *Słownik biograficzny techników polskich. – T. 14. – Warszawa, 2003. – S. 32.*

3. *Составление* историко-архитектурного опорного плана и проекта зон охраны памятников истории и культуры города Сороки. НИИП градостроительства. – Киев, 1998.
4. *A. B. Суворов.* – Ред. Мещеряков Г. П. – Т. III. – Москва, 1951. – С. 200.
5. *Lupașcu V.* Aspecte urbanistico-arhitecturale ale dezvoltării orașului Chișinău (sec. XVII–XIX) // *Analele Brăilei.* – Serie Nouă. – Brăila, 1994. – Nr. 1. – P. 493.
6. *Chirtoagă I.* Palanca // *Destin Românesc.* – București-Chișinău, 1997. – Nr. 1. – P. 7; *Караевич I.* Середньовічне укріплення Яник-Хісар (Паланка) // *Археологія та фортифікація Середнього Подністров'я.* Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Кам'янець-Подільський, 2013. – С. 108–110.
7. *Călători străini* despre Țările Române. – Т. III. – București, 1971. – P. 413–414.
8. *The Russian Military-Historical State Archive from Moscow (RMHAM).* – F. ВУА. – D. 22362.
9. *Беляева С., Фиалко Е.* Два хаммама Аккермана // *Археологія і давня історія України.* – Київ, 2010. – № 1. – Рис. 7.
10. *RMHAM.* – F. 846. – Inv. 16. – D. 21608. – Fol. 2.
11. *Șlapac M.* Cetatea Albă. Studiu de arhitectură medievală militară. – Chișinău, 1998. – P. 53.
12. *Șlapac M.* Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea. – Chișinău, 2004. – P. 198.
13. *RMHAM.* – F. 846. – Inv. 16. – D. 2381a. – Fol. 50 (XXIII).
14. *The National Museum in Warsaw.* – Inv. Gr. pol. – no 152002.
15. *RMHAM.* – F. ВУА. – D. 22754.
16. *Мельничук А.* Крепость Срединная // <http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>

### **Бастионная архитектура исторической Молдовы (конец XVII – середина XIX вв.)**

*Мариана Шлапак*

**Аннотация.** Статья посвящена бастионной архитектуре Молдавского княжества. Бастионные крепости исторической Молдовы дополнили в конце XVII – середине XIX вв. оборонительные системы Польского королевства, Османской и Российской империй. В них применены гораздо более совершенные инженерные решения, чем в средневековых каменных крепостях. Построенные вокруг старых молдавских твердынь, они выполняют функцию арсеналов и баз для атаки во время многочисленных военных конфликтов. Бастионная система включает особенности французской, старой прусской, австрийской, старой польской и других школ.

**Ключевые слова:** бастионная крепость, бастионная архитектура, Сучавская бастионная крепость, Хотинская бастионная крепость, Бендерская бастионная крепость, Кишиневская бастионная крепость, Аккерманская бастионная крепость, бастионная крепость Паланка, Сорокская бастионная крепость, Тираспольская бастионная крепость.

**Бастіонна архітектура історичної Молдови  
(кінець XVII – середина XIX ст.)**

*Маріана Шлапак*

**Анотація.** Статтю присвячено бастіонній архітектурі Молдавського князівства. Бастіонні фортеці історичної Молдови доповнили наприкінці XVII – середині XIX ст. оборонні системи Польського королівства, Османської та Російської імперій. В них застосовано набагато досконаліші інженерні рішення, ніж у середньовічних кам'яних фортецях. Побудовані навколо старих молдавських фортець, вони виконують функцію арсеналів і баз для атаки під час численних військових конфліктів. Бастіонна система включає особливості французької, старої пруської, австрійської, старої польської та інших шкіл.

**Ключові слова:** бастіонна фортеця, бастіонна архітектура, Сучавська бастіонна фортеця, Хотинська бастіонна фортеця, Бендерська бастіонна фортеця, Кишинівська бастіонна фортеця, Аккерманська бастіонна фортеця, бастіонна фортеця Паланка, Сорокська бастіонна фортеця, Тираспольська бастіонна фортеця.

УДК: 76.01/.03'06 (477.87)

Ivan Nebesnyk (junior)  
*Candidate of Art Criticism*

## **A brief history of collective practices in the visual arts of Transcarpathia**

**Summary.** Referred in the article are the main trends of Transcarpathian art and their influence on the evolution of the phenomenon which nowadays has the name of «collective practices». The author speaks about the work of those artists whose influence on the development of this form of organized activity was decisive, starting from the beginning of the professional art movement in the region. Chronologically the investigation covers the period from 1990s till 2010-s. The form of «art association» was realized for the first time in the activity of «Poptrans» group. «Shapka» («Cap»), «Esmarch's mug», «Open group» were the art-associations who declared their ideas and aesthetic views. Artists of 2010 used the instruments the post-modern practices. The synthetic experiments, combining video, performance and other forms were spread to a certain extent. The projects were realized with the help of galleries and among them the «Corridor» art space has played the main role. The artists themselves were the curators of the exhibitions. Due to self-organization of artists the circle of communication got wider. Its result was the new wave of the integration of the Transcarpathian art into Ukrainian art space.

**Keywords:** collective practices, Transcarpathian fine arts, Ukrainian contemporary art, modernism, postmodernism, sixties.

**Stating the problem.** There is a peculiarity in the art culture of Transcarpathia (Zakarpatska oblast of Ukraine) which distinguishes it among other art centres of Ukraine. From the time the art school was established (1946) a diffusion process is taking place here and due to it the official art, the opposition and the art education coexist in a variety of relations. Compactness of Transcarpathian art continues to contribute to the situation when a niche of a segment (in the stylistics or concept) may be taken by a small group of artists. Therefore, we cannot ignore the processes that take place in various regional artistic circles. In this article we try to represent the tree of the Transcarpathian fine art, which would objectively highlight the processes focused on the phenomenon which is the closest to the concept of «art group» or is characterized by collective approach in the visual arts.

**Research actuality** is conditioned by studying the segment of collective practices in the visual art of the art centres of Ukraine is just beginning to build

a structure in the works of Ukrainian art critics, art curators and culturologists. Today one can hardly find any consistency in the presentation of this theme, and analysis has not yet reached the level of general conclusions. However its topicality appears first of all in modern art practices and we cannot ignore these processes.

**Correlation of the authorial work with important scientific and practical tasks.** This article is a part of the scientific theme «Ways of development of graphic art in Transcarpathia» in Transcarpathian Academy of Arts. Its task is to review and analyse the processes in the modern pictorial art of Transcarpathia since 1990s until 2010s, where the form of collective practices is spreading more and more. This article is also the first study of such aspect and it throws light on the chronology of the phenomenon. Consequently its goal is to determine the main vectors of the development of collective practices in Transcarpathia art. The results of the study should form the basis for further analysis of the modern art in the contemporary history of Ukraine.

**Pointing out the earlier unsolved issues of the general problem which are tackled in the article.** Studies of features of A brief history of collective practices in the visual arts in Ukraine and Transcarpathia in particular have not been performed so far. This article opens evolutionary aspect of the above issue.

**The novelty of the scientific research** consists in presenting the short history of collective practices in the visual arts of Transcarpathia in the culture of local traditions in fine arts.

**Exposition of the basic material.** In the Transcarpathian art culture there is a feature which distinguishes the region among other art centers of Ukraine. From the time the art school was founded (1946), there exists a diffusion process which makes possible the coexistence of the opposition, the official art and art school in a variety of relationships. The compactness of Transcarpathian art continues to contribute to the situation when a niche of a segment (in the stylistics or concept) may be taken by a small group of artists. Therefore, we cannot ignore the processes that take place in various regional artistic circles.

In this article we try to represent the tree of the Transcarpathian fine art, which would objectively highlight the processes focused on the phenomenon which is the closest to the concept of «art group» or is characterized by collective approach in the visual arts.

When we discuss the theme and speak about the organized artistic movement in Transcarpathia, we find it necessary to remember Adalbert Erdelyi (1891–1955) – the founder of the regional school of art [4]. At the time of the artist's activity (1920s–1950s.) we can also distinguish Fedir Manaylo (1910–1978) among his colleagues. The activity of these artists influenced the basic processes that can be still observed as traces of the inheritance in the art of Transcarpathia. Besides his active creative work, A. Erdelyi tried to analyze the genesis of Transcarpathian art, basing on his own work, works of his colleagues and students. The artist developed the philosophical context of his own ideas (as we learn from his literary heritage).

The role of Fedir Manailo was somewhat different. His approach to plastic tasks

and methods of creating images significantly influenced the younger generation and this has formed an indissoluble heredity in the history of Transcarpathian art (the mid-twentieth century). Unlike the elitist Erdelyi, Manailo proposed the key, which can help young people to see better the prospect of their work and to solve plastic problems of their projects. The component of «isms» that he brought from the pre-war Prague dominated in his works. As for the subject, Manaylo proposed a clear formula (particularly after he had to adapt his art to the Soviet regime requirements), based on folk traditions in legitimate combination with modified modernism. Formalism in his way of thinking attracted young artists and provided them with a variety of tools in their work.

During the 1940s and 1950s the artists of Transcarpathia found themselves under strict control of the Soviet authorities. It was clear that the artists of formalistic trend would be restricted in rights and public exhibition activities. Since the second half of the 1960s the artists of the younger generation made certain attempts to go beyond the boundaries of social realism [4, p. 52]. Due to political thaw (known as Khrushchov Thaw) experimental search continued. The Transcarpathian Sixtiers (non-conformists in art and literature of 1960s) experienced the practice of Tachisme and Op-art, introduced the elements based on stylistic research of Cubism, Futurism, Surrealism [3].

In the works of the Sixtiers we see the search of philosophical sense, ideological reactions and attempts of intellectual analysis of art. These were the approaches that continued the traditions of Erdelyi and Manailo (without underestimating the role of such Transcarpathian masters of art as Andriy Kotska, Havrylo Gluck, Adalbert Boretskyi and others).

At the turn of the 1960s and 1970s there were two main tendencies in the art of our land. One tendency partially adopted the principles of socialist realism, the other one embodied protest movement of the Sixtiers. There were also artists that combined both tendencies thus creating a link between the two branches. Pavlo Bedzir, Liza Kremnytska and Ferents Seman represent the Transcarpathian Sixtiers movement. In the early stages of their activity these artists managed to avoid the authorities attention, presenting their works as decorative art pieces – similar practice was successfully realized by the artists in Hungary, Czechoslovakia, Poland and in the Baltic countries.

Pavlo Bedzir (1926–2002), one of the first graduates of the art school in Uzhhorod (Uzhhorod School of Art and Crafts, 1946), studied the history of European art of the 20th century. He learned Hungarian language to have possibility to read literature on art and philosophy not available for Ukrainian and Russian reader. This knowledge to a great extent widened his intellectual search. It also found a response in the hearts of junior colleagues [2]. The ideas of Bedzir had influence on the work of such artists as Pavlo Kovach (senior), Gabriel Buletsa, Maryan Oleksyak, Vadym Kharabaruk and others. Now the Uzhhorod places connected with Bedzir's life remain important. His studio was transformed into an art space which has a progressive status in the city. Today this informal

location in «Khudozhfond» (Art Fund – an institution housing art workshops for the state orders in the Soviet time) is called the «Corridor» gallery and art events occur periodically there. The «Corridor» gallery is synonymous to the terms and practices of contemporary art in the region. The attempts to systematize its role and legacy on the art scene in Transcarpathia become more noticeable.

Together with Pavlo Bedzir and his wife Liza Kremnytska an Uzhgorod School of Art and Crafts graduate Ferents Seman (1937–2004) has been forming as a creative personality. His most productive years were the second half of 1980s and the first half of 1990s, but the consciousness of the artist was formed in the early 1960s. Seman got acquainted with the progressive art process of Estonia, and then absorbed the European art of the 20th century. Concurrently with Ukrainian artist he developed his own style at the border of abstractionism and expressionism, and some works resembled the Dada methods [3]. His works not only filled the niche of the protest art, he created paintings of high quality (both in philosophical and plastic art sense), reflecting the stage of transition from modernism to postmodernism.

Such attention to the Transcarpathian Sixtiers was not accidental. What is now defined as an art gesture and social critics – was an inherent part of the activities of these artists in a greater or lesser degree, though perhaps not always intellectually processed. Bedzir, Kremnytska and Seman's communication potential was broken by the KGB agents who were seeking out the opponents of the Soviet ideology in the 1970s [2; 3].

The political regime of that time hunted down any possible associations in any sphere and tried to keep tight control over them. At this stage a period of calm in the experimental search comes. Some artists continue to work in closed workshops, others try to use their talent in more practical way.

Several factors caused a general slowdown of Transcarpathian fine art development in the late 1970s. On one hand the Union of Artists took a detached position towards the processes in the young artists circles. On the other hand a loss of conscious vector and disorientation of the artists of the generation of the 1970s was observed. As a result, the art of Transcarpathia passed through the process of dissociation of aesthetic principles, closing the gaps with old achievements. Certain changes and democratic processes become visible later. Return to the experiments took place at the turn of the 1980s and 1990s.

In this period the criteria established during the Soviet era changed. Tenets of socialist-realism but also those of modernism lost its relevance. For this reason art process localized in tight groups, and general tendency led to organizing independent unions.

Interesting experiments in figurative art of Nadiya Ponomarenko and Liudmyla Korzh-Radko took place in this period. Collaboration between the artists formed the ground for organizing the creative teams based on gender (among them a group of New Form, since 2000 ). It is also worth mentioning that the artist (in the circumstances that evolved in the artistic environment of the region) never associated themselves with alternative movements in the Transcarpathian art, but

their impact through educational and creative activities left a mark in the creative generation of the 2000s [1].

The long isolation from the European art became an obstacle for domestic critics and they could not describe these processes adequately. Thus the period which is referred to as «transitional» (by a number of Ukrainian art critics) lasted more than a decade (from the end of 1980s and during the 1990s.). Therefore, the phenomenon of art groups did not attract the professional circles attention as insignificant, but in fact as incomprehensible. The activity of Hlib Vysheslavskyi was a rare exception (even at the national background). Critic and artist, he wrote articles on the matter and was the editor of «Terra incognita» journal, devoted to contemporary art [1].

An important event took place in 1988 at the Uzhhorod architecture bureau. It was the exhibition of one of the first art associations called Left Eye. Vadym Kharabaruk, Ishtvan Molnar, Robert Vatsi and Serhiy Biba were the participants. The works of the group were presented only in one exhibition but the role of this action was far more significant. Left Eye art association did not present the outlined concept, but all the group members saw artists' prospects as creating something not determined, be it even with chaotic structuring in aesthetics and views. Methods of Left Eye did not count on the support of the traditional forms of domestic version of modernism. Echoes of Italian transavantgarde and Russian non-conformism of the 1980s were felt in their work.

The development of postmodern aesthetics found continuation in the creative work of the Left Eye reformed version – in the Poptrans group (Vadym Kharabaruk Andiy Stehura, Robert Saller, Pavlo Kovach, later Marsel Onys'ko and Nataliya Shevchenko). The art group proposed an approach not legitimized in Ukrainian art – the use of printed forms, as a completed art product (it can also be interpreted as a «ready-made»). Artists used the technique of collage (both computer and manual). Their production contained different things from leaflets and posters, to self-published literary products («Bortovyk», «36 Parts of the Body that I'm Afraid to Show You», «I–1» and others) [1].

Collage principle was also used in the paintings and installations of Poptrans artists. As for the ideological component, there was a tangible influence of the Soviet conceptualism and Sots-Art. Especially clearly it is read through the relationship with the visual cultural layer of socialist past. The images arose from the space of «popular» (as snippets taken out of media context, pictures from magazines or randomly selected video frames) with deliberate flavor of Soviet design. At the same time, these images did not sharpen the commercial gloss, but created an image of something authentic and even sacred (though in an ironic way).

It was quite natural for Pavlo Kovach (born 1959) to join the «Poptrans» group in the transition period of 1980s and 1990s. Method of «metaphysical knowledge», originally belonging to P. Bedzir, differs the manner of Kovach. This method was accompanied by the rise of meditative contemplation of the work of art, which P. Bedzir explained as a spiritual practice. Aesthetically and conceptually this

approach perfectly fit the «Poptrans» practice. Later P. Kovach developed these ideas separately from the group [1; 2].

The processes in the Transcarpathian art from the end of 1980s and during the 1990s had the character of «fermentation». The ideas in art quickly arose and quickly disappeared. Majority of the artists worked unevenly, with significant breaks and also breaks in the evolution of ideas and style. Creative groups appeared for a short period and did not produce plastic ideological integrity (which was still characteristic for Poptrans group artists). Eventually, these movements, even chaotic, had positive impact and changed the situation.

Starting from the second half of the 2000s the impetus for the creation of new art associations raised the problem of synthesis of arts: music, poetry and visual practices. These initiatives have arisen partly in the students circles of Transcarpathian Art Institute. Active cooperation continued later together with the students and graduates of the Lviv National Academy of Arts. March Cats (since 2006), cleux (since 2009) festivals encouraged the involvement of artists from outside of the region. The organizers of these performances were Anton Varga (curator of the visual part of the March Cats project) and Vik Kovrei (curator of the literary part of the March Cats project). An interesting point of these actions was a combination of artists from different generations in one exposition space which has shown a new perspective in the context of Transcarpathian art.

Even within these festivals, a certain evolution of ideas is traced. If the March Cats combined literature and visual art in one place (this was already a certain achievement), the cleux project had more synthetic nature. At the first two festivals (2010 and 2011) the artists were given the task to respond to a poetic piece during the performance of musicians (without literal illustrations to the text), – a sort of «action painting». The third and the fourth «cleux» had thought-out scenarios: artists and poets presented a joint performance on the stage. The experience obtained at these festivals gave young curators a broader understanding of collective cooperation (starting from organization of the actions and to the specific art products, performed in larger scale). These actions laid the groundwork for a new wave of art in the region.

Thus, in 2010 the curators of the visual part of the March Cats fest (in Yosyp Bokshay Transcarpathian Regional Art Museum) were Anton Varga, Yuriy Biley and Pavlo Kovach (junior) and in 2012 Anton Varga and Stanislav Turina became the curators of the visual part of March Cats fest (projects Greed in «Uzhhorod» gallery and Io 733 woods in «Corridor» gallery). At 2013 March Cats project Arina Radionova (together with A. Varga and S. Turina) was invited as a curator of the exhibition Eros Error («Ilko» gallery). This point has contributed to a greater expansion of cooperation of Transcarpathian artists, who were joined by the partners from Lviv, Kharkiv and Donetsk.

An important role in the development of the new art practices (in Western Ukraine) was played by Lviv underground «Detenpyla» gallery (apartment-studio), where the first actions were carried out by Transcarpathian artists Stas Turina,

Pavlo Kovach (junior) and Yuriy Bilei. For a series of events that took place in the gallery a term «kvartyrnyky» («kvartyra» means apartment) was used (similar term was used for the informal exhibitions held secretly in the apartments in Soviet period from 1960s to 1980s). But they became legitimate in short time and entered the curator level. As for the aesthetic message, it is more the case of presentations of works, than the question of their final value. The «underground» aspect was emphasized due to the image of careless apartment-studio where a visitor found himself. All the mysterious «kitchen» of the artist came to the surface, revealing details that were hidden before that moment. What was inaccessible became the object of contemplation. To intensify this effect, artists-curators of «Detenpyla» invited artists of diametric views to participate in exhibitions and events. Soon a substantial layer of artists could feel themselves a part of a creative participation.

Among the graduates of the Transcarpathian Art Institute the «Shapka» («Cap») art group (Olesia Sekeresh, Ksenia Halchenko, Olexandra Tokareva) was formed. Artists of this association first caused discussions when they became the nominees of «Pinchuk Art Prize» (2009) with their Life project. In the course of development of the visual language of the group a humanistic and later a feminist tone emerged. It has become evident due to the method of approach and themes of their works (projects *Mexicana* (2009), *Third Day* (2010). Materiality, naturalness and at the same time fantasy have become the key symbols of their language. Although conceptually feminist component was expressed later, the symbols used by the authors, and first of all the choice of the themes (equally in photography and art objects) showed just such priorities. In their projects (as *Pereproklasty* (2012) group used the entourage of conceptualism, though any relationship with the world of politics or social research was denied, artist gravitated to the psychological aspects of a person.

The «Kruzhka Esmarcha» (Esmarch's Mug) association (years of activity: 2009-2015) was formed at that time in Uzhhorod. Artists of the group (Victor Melnychuk, Ivan Nebesnyk (junior), Oleh Suslenko, Ruslan Tremba) were graduates of A. Erdelyi Uzhgorod College of Arts and Lviv National Academy of Arts. The approach of «Esmarch's Mug» can be described as a hybrid between late modernism, which broke with the plastic value of the work, minimalism and conceptualism. The practice of the group enabled the combination of fiction and spontaneous inclusion into exhibition space (using the details and structure). The apartment exhibition *Continuum* in Lviv (2012) was the first successful team project. This place was later legalized as «Gallery at Yefremova, 26». The main idea here was based on the V. Kandinsky's postulate about musicality and abstract nature of visual art.

Finally, modernist romantic of the visual language of «Esmarch's Mug» led not to a radical way, but more to the theatrical understanding of space. This became especially noticeable at the Doctor Esmarch's prescriptions exhibition («Dziga» gallery, 2013), where the objects with their own plastic value were left alone along with thought-out organization of the space. As for the exhibition *Weather*

forecast («Gallery at Yefremova, 26», 2013), where apart from the blank sheets of paper on the walls and space divided by furniture, there were no instructions and explanations. This confirmed further group crisis and abandonment of projects production in the key of post-modernist «isms». Summing up the legacy of the group we can determine its role as another link between the new wave of conceptual art (from the 2000s) and the traditions that came from modernism [5].

An important shift in search of collective art practice was gained by the first results of the «Open Group» (from 2012). The members of the group were Pavlo Kovach (junior), Yuriy Biley, Stanislav Turina, Anton Varga, Oleh Perkovskiy and Yevhen Samborskiy. The artists were graduates of LNAA (except A. Varga (Transcarpathian Art Institute and Kharkiv National Academy of Decorative Art), A. Perkovskiy and E. Samborskiy) and organized the group in Lviv. It was quite logical, that basing on the experience from previous practice, the group made the accent on collective and open artistic process, as opposed to modernist individualism. The idea to organize the group was stipulated by a desire to get out into the open space, bypassing the dictates of a gallery, curator and authority of the individual.

It was natural for the «Open Group» to come to the form of environment. In this respect the art object Gallery Two (2012) should be highlighted. It was presented at the Art Picnic «Kredens» in the surroundings of the town of Vynogradiv. Since that time the infestation of projects that involved area (urban or «uncivilized») began. The opening of the symbolic gallery has become an end in itself, as revenge for the limitation of official art institutions. It is not exaggeration if we say that the art group changed the situation with Ukrainian art associations, as the number of participants is not limited to the number of tasks and is determined by the idea and needs of the specific project. From this we see that the sense of the new democracy was in priority of concepts reasonably put forward, and this has become the group's main method which can not be separated from its aesthetic principles. The process, reflected further on in performative actions of the team, has become an important and integral element in the method of the «Open Group».

After reward in 2013 and winning the First Prize of «Pinchuk Art Prize» (important Ukrainian competition in the sphere of contemporary art) in 2015 the «Open Group» got wider possibilities for dialogue which is still going with the Ukrainian art scene.

In the context of this article, it is necessary to mention the galleries, which has played an important role in legitimizing the collective art research practices. One of them is Lviv «Dziga» gallery, which became a kind of an outpost for many Transcarpathians since the 1990s. Due to cooperation with «Dziga» different experiments, artists introspection and symbiosis in different approaches were possible. All in all, the activity of Vlodko Kaufman (b. 1957, art director of «Dziga» art association) as a curator is a subject of another large-scale study. In fact this gallery seems to be the only one in Western Ukraine, which systematically has been developing its program for the sake of art community, not pursuing commercial

objectives. For uncompromising, methodicalness and quality of the program «Dziga» gallery's activity can be considered as educational.

In the context of this article we should mark the activity of «Ilko» gallery (which has started its work in Uzhgorod in 2013i), where Mykhaylo Ilko is the general manager and Taras Tabaka is the curator of visual projects. Defined as the main task of the gallery is the renewal of the connections between the generations of Transcarpathian art and education of the new competitive generation. Today the priority line of «Ilko» gallery is painting. The actions carried out here do not put emphasis on collective activity, but all mentioned artists had possibility to participate in curator projects of Taras Tabaka.

The activity of the «Corridor» gallery has already been mentioned in this article. The first collective action in this area was the exhibition organized by P. Kovach to commemorate the work of P. Works preserved in the workshop of Bedzir were shown in the atmosphere of the Soviet «Khudozhfond» corridor. This event was a kind of the beginning of the revival of the ideals of freedom, confessed by Sixtiers.

Subsequently, the «Corridor» has attracted young people of art. During the first collective action – the exhibition Pokrovtsi (2010) organized by P. Kovach, artists performed their works on the walls of the gallery. Later some exhibitions of «March Cats» fest took place in the gallery, and the geography of participants has expanded to Ukrainian scale. Although this type of gallery cannot maintain regularity of official institutions, artistic events are held here quite regularly. Actions held from 2013 till nowadays under supervision of Petro Riaska are parts of the project called Temporary Exhibition. The nature of the exhibitions seems to be stipulated by the economy conditions, these exhibitions put emphasis on impermanence of the work of art, which are subjected to destruction or oblivion. This is a kind of a chain, where the evolution of the projects is in close connection with the authors and their ideas. Among the actions we single out the Voluntarily Compulsory Action social protest (2014) by Danylo Kovach and Attila Hazhliniski. Young authors sought to collect a large number of artists of their generation unprotected from the arbitrary doings of the authorities. Activists of the gallery also extend the range of participants, which eventually became open to curatorial projects including 1000 km view, where curators were Lizaveta Herman and Mariya Lan'ko.

So, the collective experience in the art of Transcarpathia has its own history. Perhaps it is too soon to speak of definitive results regarding the last decade, but art groups, festivals and projects that we have reviewed in this article have already their own ways, which deserve analyzing and systematization.

**Conclusions.** The collective practices experience in the art of Transcarpathia has its chronology. It's not the time yet to speak of final results in this question, but the activity of art-groups, festivals and projects that we have concerned in this article already have their own ways which are worth analysing and systemizing.

From the distance of time it becomes evident that philosophy approach in

Transcarpathian fine art which has its origin in the works of A. Erdeli and F. Manaylo, was beyond the conformist analysis. Another approach was applied by Soviet critics in different periods of time (starting from the second half of 1940s). However, modernistic trends reflected in the art of the founders of the Transcarpathian art school had their followers. It was the renewal of modernistic principles through the art of Transcarpathian Sixtiers that caused the appearance of the collective practices. The questions of the development of postmodernistic culture remain open as well as the question of factors that have influenced the integration of such forms as performance and installation in the visual art of the region.

Starting with the «Poptrans» art-group activity collective practices in Transcarpathia demonstrated a certain variety of approaches. This phenomenon became the most noticeable since 2009, when we observe the growth of the quantity of art actions. The evolution of approaches from the objects to performances and installations is evident. The collective practices are interesting in their search in different fields from feministic identification to social projects.

Apparently, collective practices in Transcarpathia need for their development a platform available for carrying out regular art actions. Therefore the «Corridor» nonformal gallery continues to play the main role in the realization of the projects that need representation. It is obvious that at the present moment a «classic» gallery is not ready to provide the necessary conditions for the art forms which do not leave tangibles.

1. *Небесник І.* Графічне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ ст.: етапи розвитку, стилістичні особливості / Іван Небесник // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – № 6 (вересень). – 2015. – Харків. – С. 75–84.

2. *Небесник І.* Мистецтво шістдесятників у контексті графічного мистецтва Закарпаття. Друга половина 1960-х–1970-ті рр. / Іван Небесник // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – № 9. V Міжнар. форум «Дизайн-освіта 2009». – Харків, 2009. – С. 65–77.

3. *Небесник І.* Творчість П. Бедзіра та Є. Кремницької в контексті розвитку графічного мистецтва Закарпаття (друга половина 1960-х – 1970-ті рр.) / Іван Небесник // Вісник Львівської національної академії мистецтв – Спецвип. – Ужгород : Вид. В. Падяка, 2009. – С. 68–77.

4. *Небесник І.* Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. – Ужгород : Вид. Закарпаття, 2000. – 164 с.

5. *О'Догерти Брайан.* Внутрі білого куба. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 144 с.: ил.

### **Краткая история коллективных практик в визуальном искусстве Закарпатья**

*Иван Небесник (младший)*

Аннотация. В статье рассматриваются основные ветви закарпатского искусства, повлиявшие на эволюцию явления, которое сегодня определяется как «коллективные практики». Художники поколения 2010-х применяли постмодернистский инструментарий, распространение получили синтетические эксперименты, где соединились видео, перформанс и другие формы. Реализации проектов помогали художественные галереи, среди которых арт-пространство «Коридор» сыграло главную роль. Благодаря самоорганизации художников расширился и круг их общения, что повлияло на новую волну интеграции закарпатского искусства в украинскую художественную сцену.

Ключевые слова: коллективные практики, изобразительное искусство Закарпатья, современное искусство Украины, модернизм, постмодернизм, шестидесятники.

### **Коротка історія колективних практик у візуальному мистецтві Закарпаття**

*Іван Небесник (молодший)*

**Анотація.** У статті йдеться про еволюцію явища «колективних практик» у образотворчому мистецтві Закарпаття. Автор зупиняється на творчості митців, які суттєво вплинули на розвиток цієї форми співпраці в образотворчому мистецтві краю. Хронологічні рамки дослідження охоплюють 1990–2010-ті рр., проте автором виявлено передумови виникнення цього явища.

У дослідженні описані процеси, що відбулися завдяки діяльності А. Ерделі та Ф. Манайла. На формування прогресивних рухів у мистецтві Закарпаття 1960–1970-х суттєвий вплив мала постать П. Бездіра та його оточення. Митці цього покоління представляють генерацію перших випускників Ужгородського художньо-промислового училища. Завдяки свідомому стиранню дистанції між художником та його репрезентацією, закарпатськими шістдесятниками було закладено необхідні умови, які сприяли розвитку прогресивних поглядів упродовж наступних десятиліть.

У процесі дослідження автором приділено увагу закарпатському арт-об'єднанню «Поптранс», чия творчість, упродовж 1990–2000-х рр., була окреслена широким діапазоном методів, а продукт їхньої діяльності (від самвидавів до живопису та інсталяції) сформував єдине цілісне обличчя.

Варто сказати, що період експериментів відбувся на початку 2010-х рр. Молоді художники намагалися розширити методи митців «Поптрансу». Серед арт-об'єднань, які декларували свої ідеї та сформували естетичні погляди були: «Шапка», «Кружка Есмарха», «Відкрита група». Митці покоління 2010-х застосовували постмодерністський інструментарій. Деякого поширення набули «синтетичні» експерименти, де поєднувалися

відео, перформанс та інші форми. Реалізації проектів допомагали художні галереї, серед них арт-простір «Коридор» відігравав головну роль. Тут відбувалися виставки за кураторської ініціативи митців. Завдяки самоорганізації студентів та випускників художніх вишів розширилося коло спілкування, що стало поштовхом для нової хвилі інтеграції закарпатського мистецтва в українську художню сцену.

**Ключові слова:** колективні практики, образотворче мистецтво Закарпаття, сучасне мистецтво України, модернізм, постмодернізм, шістдесятництво.

УДК 745.52+730

**Ольга Луковська**  
*кандидат мистецтвознавства*

## **Творчість Магдалени Абаканович: людина, простір, символ**

**Анотація.** У статті досліджено творчість видатної художниці ХХ століття М. Абаканович, яка революційно змінила розуміння художнього текстилю у світі. Проаналізовано художньо-концептуальні особливості об'ємно-просторових композицій – абаканів, названих на честь авторки.

**Ключові слова:** художник, текстильна скульптура, абакан, концепція, символ.

**Постановка проблеми.** Ім'я польської художниці Магдалени Абаканович – одне з найвідоміших у мистецькому світі другої половини ХХ ст. Тривимірні текстильні композиції, створені М. Абаканович у 1960–1980-х роках, принесли їй визнання не лише в Польщі, а й у цілому світі.

**Актуальність статті** визначена спрямованістю мистецтвознавства на дослідження сучасних тенденцій європейського текстильного мистецтва.

Зв'язок з науковими завданнями та значення авторських розробок. Вивчення творчості М. Абаканович, зокрема концептуальної ідеї об'ємно-просторових текстильних композицій, дозволяє в цілому охарактеризувати шляхи розвитку художнього текстилю в контексті європейського мистецтва другої половини ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Під час написання статті значну увагу зосереджено на аналізі іноземних джерел, зокрема польських, про творчість М. Абаканович: каталогів, рецензій, оглядів персональних виставок у Європі та цілому світі [1–5]. У контексті нашого дослідження доречним також було вивчення матеріалів, які стосуються еволюції польського текстилю загалом [6–9]. У плані пошуку інформації важливим було сприяння Музею Історії Польщі у м. Варшаві, який уможливив проведення дослідження.

**Загальна проблематика та новизна наукового дослідження.** Незважаючи на численні зарубіжні видання про творчість М. Абаканович, у вітчизняному мистецтвознавстві ця тема залишається недостатньо висвітленою.

**Мета статті** – дослідити мистецький доробок видатної художниці ХХ століття, яка кардинально змінила розуміння усталених понять про текстиль у світі, простежити художні та концептуальні особливості об'ємно-просторових композицій, з'ясувати вплив М. Абаканович на розвиток європейського мистецтва художнього текстилю.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість М. Абаканович є одним з найбільш визначних мистецьких досягнень ХХ століття, а її роботи знаходяться у зібраннях більше ста музеїв, галерей та відкритих просторів по всьому світу – від європейських країн до Австралії, США, Кореї, Японії.

Працюючи спочатку в скульптурі, художниця переступила поза її межі, створюючи просторові об'єкти з тканини. Масштабними текстильними композиціями, виконаними у 1960–1970 рр., М. Абаканович започаткувала перехід декоративного гобелена не лише до категорії «скульптура», а й до концептуального тривимірного мистецького об'єкта, який синтезував у собі декілька видів мистецтва. Скульптурні форми, виконані з нетрадиційного м'якого матеріалу, революційно змінили погляд на художній текстиль загалом, адже ці об'єкти не мали нічого спільного з гобеленами, призначеними для декорування внутрішніх інтер'єрів. Практична функція цих мистецьких творів полягала у спробі адаптації монументальної скульптури до умов невеликих приміщень.

За спогадами М. Абаканович, після закінчення Варшавської академії мистецтв – періоду пристосування та ненависної пресії на самостійність, вона хотіла бути тільки поза будь-яким контролем. Постановила творити те, що не буде вписуватися у жодні категорії мистецтва, а, значить, не матиме відповідної назви, отже, уникне критики й оцінки. Детермінація, що містилася у цій заяві, була завжди присутня в діяльності мисткині [1; 10].

Абаканович не боялася сміливих і рішучих дій та новачійних рішень, підтвердженням чого є вже ранні твори, які вона презентувала в момент свого мистецького дебюту в 1958 р. Фактурні текстильні твори були першою спробою залучення третього виміру – простір став інтегральною частиною композиції. Створюючи об'єкти, авторка не хотіла прив'язуватися ані до тканини, ані до скульптури. Її цікавили експерименти: як можна перетворити поверхню тканини в рельєф, в об'єм, як будуть компонуватися рухомі елементи з волокон, як зробити, щоб поверхня форми демонструвала свою глибину тощо [11, с. 39].

У 1962 р. на міжнародній Бієнале художньої тканини в Лозанні, роботи М. Абаканович, підвішені до стелі, справили дивовижне враження експресією кольору, фактури, м'якості й винахідливості. М. Абаканович шокує публіку «Композицією білих форм». Ще плоска, але вже з об'ємно-фактурними елементами, ця композиція провіщала глобальну текстильну революцію.

Художниця стверджувала, що її творчість спочатку не сприймали. Зокрема, у 1967 році в Цюриху її виставку було нещадно розкритиковано мистецтвознавцями. «Абакани дратували людей. Були не на часі. В ткацтві: гобелен французький, в мистецтві: поп-арт та мистецтво концептуальне, а тут магічні, величезні...Чужа мова», – писала художниця [1, с. 24; 12, с. 2].

Проте, М. Абаканович не зважає на правила та усталені засади в мистецтві, впевнено крокуючи до успіху своїм власним авторським шляхом, і не дарма.

У 1965 р. художниця здобуває найвищу нагороду – золоту медаль на



Іл. 1. М. Абаканович. Спїни.  
Авторська техніка. 1976



Іл. 2. М. Абаканович. Оголовлені.  
Авторська техніка. 1998



Іл. 3. М. Абаканович. Приятелі.  
Авторська техніка. 2009

Бієнале в Сан-Паулу, що стало початком її світової кар'єри і слави [1; 2; 13].

Оскільки означення для творів Абаканович не було знайдено, згодом для об'ємно-просторових текстильних скульптур почали вживати термін «абакан», на честь їх авторки.

Мистецькі тенденції М. Абаканович мали вагомий вплив на творчість багатьох митців художнього текстилю. Зазначимо, що інформація про її досягнення та розвиток польського текстилю доходила й до українських митців, хоча, безперечно, зі значним запізненням, адже усе тогочасне радянське мистецтво, у тому числі й художній текстиль, було затиснуте у вузькі рамки ідеології соцреалізму. Важливим джерелом для українських митців були тоді періодичні видання мистецького профілю, що надходили з країн «соціалістичного табору», завдяки яким художники отримували інформацію про новаторські авангардні мистецькі пошуки.

У 1970–1980-х роках М. Абаканович провадить активну виставкову діяльність, її ім'я вже стає маркою. Художниця реалізує монументальні цикли, що складаються з ритмічно повторюваних скульптур, виконаних з так званих ютових тканин, що їх застосовували у виробництві мішків. За основу для створення моделей художниця бере відтиски людського тіла. Авторка активно використовувала також різноманітні види волокон (сизаль, кінський волос, льон, різного ґатунку шнури, канати тощо), які імітували людське

тіло та вражали своєю похмурою відчуженістю.

Групи дивовижних постатей великого розміру, розставлені у певному порядку, несли певний драматично-символічний підтекст. Це, зокрема монументальні скульптури із серії «Голови» з великою кількістю людських голів без облич, «Зміни», що складаються з сидячих фігур без голів, «Спини», що являють собою безліч різних людських тулубів та інші. За задумом мисткині, усі ці скульптури складають один великий цикл, названий «Альтерації» (іл. 1, 2, 3). Назва не є випадковою, а містить глибокий філософський зміст: йдеться не лише про біологічні зміни людського тіла й організму, а й про трагічні зміни духовні та інтелектуальні. М. Абаканович вважала, що фігури символічно показували приреченість людини у тогочасному комуністичному суспільстві, яке нищило особистість, нав'язувало свою волю, мораль, ідеали.

Численні персональні виставки художниці експонувалися у найбільших музеях світу, зокрема в Нью-Йорку, Будапешті, Токіо, Мадриді, Варшаві, Копенгагені, Парижі. Деякі з її робіт згодом були переведені в бронзу й встановлені (переважно у США) у вигляді монументів.

Зображення антропоморфних об'єктів стало головним напрямком діяльності М. Абаканович, а проблема кризи людської особистості – провідною темою. Людське тіло вона трактує не як матерію, а як предмет філософських міркувань про природу існування індивіда в оточенні собі подібних та драму людської екзистенції.

Художниця вивчає зв'язок людини з органічним світом – його народження, розвиток, розпад і смерть – на противагу світові сучасної технічної цивілізації. Часто фігури-манекени виглядають втомленими та зів'язаними, застиглими в монотонному ряду чи розкидані, – усе це створює символічний образ людей, «заражених» мовчанням і апатією, викинутих на смітник життя [14, с. 308]. Екзистенціалізм художниці виявляється у дискурсі на теми страху, відчаю, самотності, страждання.

Оригінальності та підкресленої символічності скульптур Абаканович досягає монохромним сіро-коричневим забарвленням та фактурністю тканин, подекуди просякннутих смолою. Застосування природних властивостей матеріалів є дуже вдалим мистецьким ходом: постаті набирають містичної реальності та емоційно впливають на глядача.

У знаній серії «Спини» Абаканович зображує стивні людські плечі, мертві шкаралупи, порожні всередині тіла, наче спалені дотла, що нічого не прагнуть у своїй самотності. Тіла, які трагічно зігнулись під вагою світу, світла і простору. Мисткиню цікавить більше те, що в людини «на звороті». «Особа може брехати, спи на – ніколи», – аргументує художниця [15, с. 2].

Її мистецькі цикли – це недосконалість тіла, безпорадного, безвольного, неідентифікованого, де можна розпізнати лише невиразний контур. І завжди порожнеча, вперта порожнеча всередині, висушена шкаралупа, ніби це все, що з нас залишилося [15].

Часто авторка створювала цілі галереї, на перший погляд, однотипних

скульптур, а якщо для робіт не вистачало місця в приміщеннях, їх виставляли шеренгами на вулицях. Критики інтерпретували ці композиції по-різному – від фігур в'язнів концтаборів до працівників конвеєра. Сама ж Абаканович пояснює, що це трагічний символ натовпу – безликого, поверненого спиною до конкретної людини.

Найбільша колекція творів Магдалени Абаканович (зокрема, цикл «Альгератії», що містить серії «Ембріологія», «Сидячі постаті», «Анонімні портрети», «Натовп» тощо) експонується у Національному музеї м. Вроцлава в Польщі. Тут створено окремий зал М. Абаканович. У збірках музею зберігають також абакани, виконані художницею у 1960-х рр. на початку її кар'єри.

Ретроспективні виставки текстильних скульптур, що показують широкий діапазон творчості художниці, регулярно демонструються по всій Польщі. Зокрема, одним з великих показів була експозиція в Національному музеї у Кракові в 2010 р., що проходила в рамках II-го Міжнародного фестивалю текстильного мистецтва. Виставка під назвою «Абаканович» тривала упродовж трьох місяців та збрала численних шанувальників творчості визначної художниці. Експозиція була побудована на презентації творів, які найкраще характеризують творчість Абаканович, починаючи від 1960-х років і до сьогодні.

Хронологічно огляд розпочинався з округлого «Абакана» (1967), через цикли «Плечі» (1976), «Ембріологія» (1978–1980) до «Рун» із серії «Військові ігри» (1993), до композиції «Приятелі» (2009) тощо.

Організатори заходу подбали про якість сприйняття експозиції, зокрема, про важливий акцент світла, що вдало ділить простір, у якому відбувається театральне дійство мистецтва текстилю. Влучно вибрані роботи та сценарій презентації дав можливість глядачам близького фізичного контакту з роботами

У композиції «Приятелі» постають перед нами безіменні, безстатеві, німі, однак тілесні постаті. З надією чи без неї у відсутніх очах, дивляться у невідоме. Двоє таємничих друзів, які присіли на високому стенді, схожі на дітей в масках, а, можливо, ці маски і є їхніми обличчями. В посталях не зображено конкретних осіб, а радше показано узагальнені людські риси, що спонукують до роздумів [16; 17].

Прикметною деталлю експозиції є те, що всі праці супроводжуються текстами – це філософські рефлексії мисткині, спогади, роздуми, автокоментарі речей, подій, які її вразили. «Форми постають з повсякденного досвіду як щоденник. Вони є творінням і записом мого часу: переживань, розчарувань, смутків, тривог. Змінюються так, як час змінює моє обличчя» [1, с. 53]. М. Абаканович завжди охоче коментувала свою творчість, а її розповіді є своєрідними авторськими одкровеннями.

**Висновки.** Магдалена Абаканович – художниця світового масштабу, яка зробила революційний переворот у художньому текстилі, синтезуючи різні види мистецтва. Мисткиня знайшла власну мову творчого вираження та створила новий вид об'ємно-просторового текстильного мистецтва – абакан,

а її творчість суттєво вплинула на розвиток європейського текстильного мистецтва загалом. Через глибокий символічний зміст та художньо-ідейне навантаження роботи М. Абаканович і сьогодні залишаються надзвичайно актуальними, а її постать гідно увійшла в історію не лише мистецтва польського та європейського, а й світового.

Вивчення творчості мисткині дає можливість простежити цілісну картину еволюції художнього текстилю від плоского одностороннього до складних просторових текстильних конструкцій.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Основні аспекти, викладені у статті, можуть бути використані для поглибленого вивчення та теоретичного осмислення тенденцій розвитку європейського мистецтва художнього текстилю, а також – підготовки курсу лекцій для студентів.

1. *Abakanowicz*. Katalog. – Warszawa : CSW, 1995. – 248 s.

2. *Barbara Rose*. Magdalena Abakanowicz. – New York : Harry N. Abrams, 1994. – 224 p.

3. *Jean Luc Daval*. Paris-la D fense: l'art contemporain et l'axe historique: Magdalena Abakanowicz, Piotr Kowalski, Jean-Pierre Raynaud, Alan Sonfist Gen ve: Skira; [Paris] : Etablissement public pour l'am nagement de la r gion de la D fense, 1992. – 139 p.

4. *Joanna Inglot*. The figurative sculpture of Magdalena Abakanowicz: bodies, environments, and myths / J. Inglot. – Berkeley (California) [etc.] : University of California press, 2004. – 154 p.

5. *Magdalena Abakanowicz*; Mariusz Hermansdorfer. Muzeum Narodowe we Wroclawiu. – Wroclaw : Muzeum Narodowe, 2011. – 80 p.

6. *Huml Irena*. Polska Sztuka Stosowana XX wieku / Irena Huml. – Warszawa : W-wo Artystyczne i Filmowe, 1978. – 298 s.

7. *Huml Irena*. Współczesna tkanina polska / Irena Huml – Warszawa : Arkady, 1989. – 244 s.

8. *Савицкая В. И.* Тенденции развития gobelena в социалистических странах Европы / В. И. Савицкая // Современное искусство социалистических стран. – М., 1981. – С. 132–169.

9. *Poradowska-Wierszler E.* Festiwal sztuki włokna – najstarszy, jedyny w Polsce / E. Poradowska-Wierszler. – Kurier Kowarski. – №4 (120). – 2014. – S. 4.

10. *Szary-Cioczek A.* Sytuacje człowieka współczesnego [Електронний ресурс] : Na stronie: O.pl Polski Portal Kultury: Artyku y. – Режим доступу: <http://magazyn.o.pl/2013/anna-szary-cioczek-sytuacje-czlowieka-wspolczesnego-wedlug-magdaleny-abakanowicz-oronsko/>

11. *Abakanowicz M.* Nie lubię reguł / Magdalena Abakanowicz // Konteksty. – № 3-4. – 2006. – S. 39.

12. *Abakanowicz*. Wystawa w Muzeum Narodowe w Krakowie // Gazeta Wyborcza. – 2010. – 19 czerwca – S. 2.

13. *Magdalena Abakanowicz* [Електронний ресурс] : Режим доступу до ресурсу: <http://www.abakanowicz.art.pl>

14. *Бобровская А., Уваров В.* Текстильный перформанс – взаимодействие искусств / Бобровская А. А., Уваров В. Д. – Сб. матер. конф-ции «Проблемы современного гуманитарного образования глазами молодежи» (02–04 декабря 2014 г.) – М., 2014. – С. 309–310.

15. *Baran M.* Plecy nie mogą kłamać Muzeum Narodowe w Krakowie / M. Baran. // Kultura Liberalna. – Kraków. – № 78 (28/2010). – 2010. – 6 lipca. – S. 5.

17. *Abakanowicz* w Muzeum Narodowym w Krakowie // Polityka [Електронний ресурс] : – Режим доступу до ресурсу: <http://www.polityka.pl/opolityce/patronaty/1506536,1,abakanowicz-w-muzeum-narodowym-w-krakowie.read>

18. *Ptaszyska* Abakanowicz w Muzeum Narodowym [Електронний ресурс] : Режим доступу до ресурсу: [http://wyborcza.pl/1,75248,8035147,Ptaszyska\\_Abakanowicz\\_w\\_Muzeum\\_Narodowym.html](http://wyborcza.pl/1,75248,8035147,Ptaszyska_Abakanowicz_w_Muzeum_Narodowym.html)

### **Творчество Магдалены Абаканович: человек, пространство, символ**

*Ольга Луковская*

**Аннотация.** В статье исследовано творчество выдающейся художницы XX века М. Абаканович, которая революционно изменила понимание художественного текстиля в мире, проанализированы художественно-концептуальные особенности объемно-пространственных композиций – абаканов, названных в честь автора.

**Ключевые слова:** художник, текстильная скульптура, абакан, концепция, символ.

### **Magdalena Abakanowicz Creativity: human, space, symbol**

*Olha Lukovska*

**Annotation.** The paper investigates the artistic creations of the famous master of 20th century – Magdalena Abakanowicz. She introduced a revolutionary approach to artistic textile, synthesizing different art styles. The artist has found her own language of creative expression and developed an original kind of three-dimensional space textile art generally referenced to as «abakan».

Primary direction of the M. Abakanowicz's activity is the depiction of anthropomorphic objects, while the problem of the personality crisis is the prevailing theme. Human body is treated by the artist not as a matter, but rather as a subject of philosophic reflections about the nature of person's existence in the environment of other species and about the drama of human existence in general.

Originality and outlined symbolism in Abakanowicz sculptures is achieved by monochromatic gray and brown coloring and textile texturing. Using natural properties of materials was a very successful artistic move: figures looked mystically real and have an emotional influence on the spectator.

The paper analyzes conceptual peculiarities of Abakanowicz works, which through deep symbolic sense and their artistic and ideological messages indeed actual up to now.

The study of the creativity of Magdalena Abakanowicz allows to track evolution of the artistic textile from flat one-sided to complex spatial textile constructions. Her textured works were the first attempt to involve the third dimension and space became the integrated part of the composition. Creating object the author didn't want to be bounded to textile or sculpture, she was interested in experiments.

Artistic trends of M. Abakanowicz had significant influence on the creativity of many artists working with textile and on the development of European art in general. The figure of the artist entered the history of Polish, European and world art.

**Key words:** artist, textile sculpture, abakan, concept, symbol.



# МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

**Анастасія Тичкова**

*студентка I курсу магістратури кафедри  
теорії та історії мистецтва ФТІМ НАОМА*

*Науковий керівник: Г. О. Андрес, кандидат історичних наук, доцент  
пам'яткознавства і музеєзнавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА*

## Проблема повернення культурних цінностей до художніх музеїв України

**Анотація.** У статті йдеться про значення повернення культурних цінностей в Україну. Розглядається перший в історії факт реституції, висвітлено труднощі щодо цього в музеях під час окупації в період Другої світової війни, проаналізовано діяльність міжвідомчих інституцій України та сучасний стан цієї галузі.

**Ключові слова:** культура, культурна політика, культурна сфера, реституція.

**Постановка проблеми.** Шлях до формування нації пролягає через збереження культурної спадщини держави. Вона втілює результат культурного розвитку людства, утримує той слід, який воно залишає після себе для майбутніх поколінь.

Розвиток світу не постійно відбувався спокійним шляхом, в усі часи він супроводжувався регулярними війнами. Їхня кількість позначилася на руйнуванні та викраденні культурних цінностей, переміщення їх з однієї країни до іншої. З часом це призвело до появи реституції культурних цінностей – явища в правовій системі, яке розглядає питання щодо можливості повернення незаконно вилученого майна однією державою з

території іншої держави.

**Актуальність дослідження.** Вивчення цього питання сьогодні є надзвичайно важливим для України. Проблема захисту спадщини завжди стоїть гостро, особливо в період революції, коли галузь культури потребує збереження.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Сьогоднішня і майбутня завжди легше оцінити з поглядом у минуле, дослідження процесу реституції необхідно почати з першого факту повернення цінностей в історії. Щоб знайти шляхи оптимальної реалізації питань реституції, необхідно здійснити детальний аналіз цього явища, починаючи з найперших його

проявів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Питанням історіографії вивчення політики реституції присвячено наукові праці як вітчизняних, так і зарубіжних мистецтвознавців, істориків, культурологів та юристів: В. Акуленка, С. Кота, О. Федорука, В. Ковальського, Т. Юренєвої, В. Максимова. Існує також низка публікацій авторів, фахом яких є суміжні спеціальності: Ю. Баланюк, М. Кулініч, Г. Скрипчук, С. Квардакова.

**Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Для розв'язання зазначеної проблеми сучасні політичні обставини спонукають звернутися до історії і переглянути ще раз період наполеонівських війн в контексті культурної політики Франції, описати діяльність міжвідомчих інституцій України, розглянути основні приклади повернення культурних цінностей до київських художніх музеїв, визначити актуальність сучасної ситуації, яка пов'язана з питанням анексії Криму.

**Новизна наукового дослідження** полягає в аналізі явища реституції на тлі різного історичного контексту та прояву різних способів повернення культурної спадщини.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** Наведені у статті висновки можуть знайти своє практичне застосування у культурній політиці держави, а саме

– у стратегії збереження культурних цінностей Криму в Музейному фонді України.

**Виклад основного матеріалу.** Вперше термін «реституція» зустрічається в римському праві, однак про культурні цінності тоді не йшлося [6, с. 57]. Історичний факт повернення надбання внаслідок збройних конфліктів стався тільки на початку XIX ст., проте ще в епоху Ранняго Відродження твори мистецтва стали кваліфікуватись як власність. Особливо гостро питання про право власності на твори мистецтва (в даному випадку державної, а не приватної) постало відразу ж після закінчення наполеонівських війн [14, с. 234].

У період війни 1804–1815 років французька армія на чолі з Наполеоном Бонапартом змінювала кордони на карті Європи. Монархія впала, власність королівського дому та аристократії була націоналізована, здобутки церкви – секуляризовані. Те, що колись належало обраним, стало надбанням народу. Всюди, де наступала французька армія, з'являлася спеціальна комісія, яка налічувана 175 вчених: астрономів, математиків, хіміків, мінералогів, істориків тощо. Їхньою головною метою став відбір книг, рукописів, ювелірних виробів та творів мистецтва і відправка їх до Парижа. Перші походи Наполеона супроводжувалися «художніми грабунками», завдяки чому Париж став культурною столицею Європи.

Під час другого походу в Італію французи почали укладати з переможеними країнами мирні договори, до яких вносили перелік відібраних культурних цінностей, що зазначалися як військові трофеї для Франції. Перегляд традиційної системи приватної власності, що стався в результаті Французької революції, призвів до створення першого великого європейського музею – галереї шедеврів для вільного народу Франції – Лувру [12, с. 151].

Саме наполеонівська Франція вперше поставила питання про права на власність. На всі нападки власників французи відповідали таким чином, що єгипетські мумії, ренесансні вівтарі і полотна барокових іспанських майстрів, конфісковані французькими солдатами, вперше стали доступні публіці. Аргумент був настільки сильним, що навіть законним власникам довелося до нього прислухатися [14, с. 236].

Із розпадом наполеонівської імперії у ході Віденського конгресу було врегульовано і питання реквізованих цінностей. На прохання антифранцузької коаліції необхідно було повернути понад 5000 предметів. Франція повернула 2065 картин, 130 скульптур, та звичайно ж, за низкою причин до володарів повернулися не всі твори. Однією з них стало те, що договори, на підставі яких Наполеон юридично «відбирав» твори мистецтва, не мали зворотної дії, і

тому трофеї залишилися на законному місці – у Луврі. Для повернення творів мистецтва пограбовані країни відправляли до Франції фахівців, які мали визначити, що саме необхідно привезти. Слід зазначити, що все робилося майже таємно і напівофіційно. Цей історичний факт повернення культурних цінностей після війни став першим у світі [14, с. 240].

З часів Наполеона конфлікт між правом приватної власності на твори мистецтва та міркуваннями суспільного блага залишається невирішеним. У подальшому це питання не було врегульовано – новим поштовхом до його розв'язання стала Друга світова війна.

Надзвичайно складними є реституційні проблеми що їх спричинила війна. Сконцентроване викрадення та вилучення творів мистецтва велося всіма воюючими сторонами. В результаті цінності потрапляли як у картинні галереї і музеї, так і до приватних колекцій та на чорний ринок. Це питання є не врегульованим по сьогоднішній день, адже культурні цінності, вилучені внаслідок збройного конфлікту, перебувають у довічному міжнародному розшуку.

Після війни довгий час, майже десятиліття, тривали міжнародні дебати з проблем реституції. І тільки 14 листопада 1970 року ЮНЕСКО прийняло «Конвенцію про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню

та передачі права власності на культурні цінності» [10]. Конвенція стала основою для міжнародного співробітництва і толерантного врегулювання питання реституції культурних цінностей.

Це значною мірою вплинуло на методи за якими поповнювалися музейні фонди, адже у спеціалістів сформувався розуміння того, що незаконне вивезення творів мистецтва – це тяжкий злочин, який позбавляє націю самоідентифікації, руйнує її минуле. Безумовно, не всі країни відразу ратифікували конвенцію, проте багато музеїв включили її умови в свої етичні принципи комплектування фондів. Згідно з кодексом музейної етики ICOM у разі підозри збереження в колекції творів мистецтва незаконного походження «Музеї повинні бути готовими розпочати діалог щодо повернення культурних цінностей країні або народу, звідки вони походять. Це повинно відбуватися в неупередженій формі, ґрунтуватись на наукових, професійних та гуманітарних принципах, враховувати місцеве, національне та міжнародне законодавство, з наданням переваги дії на урядовому або політичному рівні.» та офіційно оголосити міжнародній спільноті про здійснення цього акту [13].

Складні історичні та політичні процеси, що відбувалися в Україні, а також Друга світова війна і фашистська окупація завдали величез-

них збитків культурному надбанню України. Художні музеї фігурували як жертви фашистських грабунків. Відомо, що пошуки «скарбів», вивезених гітлерівцями, почалися ще до закінчення війни.

Колекція Київського національного музею російського мистецтва, як і багатьох музеїв України, була розкрадена. М. Факторович пише, що в процесі пошуків з'явилися різноманітні гіпотези, щоправда жодна з них не знайшла свого підтвердження. Відомо, що колекцію прийняв на зберігання доктор Альфред Роде – директор Пруського музею мистецтв в Кенігсберзі, проте її мали перенаправити до замку Вільденгоф, на шляху до якого в транспорт, яким перевозили твори, начебто потрапила вибухівка, і вони не прибули до кінцевої точки в Німеччину. Цю ж версію підтвердила П. С. Кульженко [11, с. 11].

Таким чином, через складнощі воєнного транспортування відслідкувати вивезені твори фактично неможливо, але враховуючи те, що вони перебуватимуть у довічному розшуку, міжнародна спільнота схильна сподіватися, що вони знову повернуться на законне місце.

Музейні працівники не припинили роботу щодо вивчення втрачених об'єктів, наслідком цього стало видання «Каталогу творів Київського музею російського мистецтва, втрачених в роки Великої Вітчизняної війни

1941–1945 рр.» [11]. За підрахунками науковців, втрати налічували приблизно 1162 експонатів (живопис, акварелі, рисунок, іконопис, естамп, кераміка).

За весь цей час лише двічі з'являлася інформація щодо ймовірно викрадених творів – один виявився у Новгородському музеї, другий – у приватного колекціонера. Поки що жоден пошуковий шлях не привів до втраченої колекції. Нові обставини суспільного життя, покращення стосунків з Німеччиною (з якої так само було вивезено велику кількість трофейних цінностей) спонукають діяти пліч-о-пліч і продовжувати пошуки втрачених скарбів [11, с. 13].

Реституція як явище потребує співпраці на міжнародному рівні з усіма учасниками цього процесу – як країн, в яких перебувають культурні цінності, так і країн, які вимагають повернення.

Незважаючи на сьогоднішні політичні складнощі, в Україні певні реституційні процеси відбуваються. Прикладом цього є факт повернення Національному музеєві мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків картини голландського художника Корнеліса Пуленбурга «Аркадські пейзаж». Її було вилучено з музею 1943 року за розпорядженням нацистської окупаційної влади і направлено до Кенігсберга, але в травні 2011 року інформація про продаж картини з'явилася на сайті європейського

аукціону. Вже через рік ідентичність картини була остаточно підтверджена і розпочався процес її повернення в Україну. Наразі твір перебуває в постійній експозиції музею [9].

Зважаючи на те, що процес реституції є одним з найскладніших юридичних справ, пов'язаних з міждержавними домовленостями, в Україні, як у незалежній державі, постало питання про створення окремого структурного підрозділу, який би взяв у цьому активну участь на державному рівні. Це породило концепцію, реалізацією якої 1992 року стала Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей (далі – Нацкомісія). Саме вона ініціювала громадськість звертати увагу на цю проблематику. Організація першою в Україні розпочала боротьбу з незаконними перевезеннями культурного надбання за кордон, розробила заходи щодо повернення втрачених об'єктів, а також щодо відшкодування втрат і захисту інтересів України на міжнародному рівні, запобігання незаконному ввезенню та вивезенню культурних цінностей, сприяння їхньому поверненню державам, яким вони належать. 1999 року Нацкомісією було ліквідовано [4, с. 209; 7].

В інтерв'ю на «Радіо Свобода» від 20 січня 2004 року голова комісії О. К. Федорук розповів про складнощі в бюджетуванні цієї діяльності. Він запевняє, що майже всі об'єкти, які були повернуто до України ніхто

взагалі не фінансував – завжди шукалися шляхи для вирішення цього питання, перш за все – співпраця з діаспорами та делегаціями [8].

Достоїнною наступницею Нацкомісії у реалізації цього важливого напрямку державної політики стала Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон при Міністерстві культури й туризму України (далі – Служба контролю), яка була утворена згідно з Постановою Уряду від 7 лютого 2000 року на виконання Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» [2, с. 157; 5]. 2010 року її реформували у відділ по переміщенню культурних цінностей у складі Департаменту культурної спадщини і музейної справи при Міністерстві культури України.

Підсумовуючи роботу Служби контролю 2012 року її останній голова Ю. К. Савчук запевнив, що Україні дійсно є чим пишатися, адже за роки незалежності було передано (повернуто та подаровано) близько 500 тис. одиниць архівних документів, книг, творів мистецтва, меморіальних пам'яток, предметів археології. Вони збагатили фонди 145 державних та муніципальних музеїв, 19 історико-культурних заповідників, 30 бібліотек, 9 архівних закладів [3].

Поза всяким сумнівом, боротьба за повернення втрачених мистецьких скарбів часто має політичне забарвлення. Нові складні прецеденти реституції, з якими Україна не стикалася, ще попереду. Анексія АР Крим 2014 року призвела до невизначення

статусу музеїв і культурних цінностей, які залишилися на півострові. Немоżliвість співпраці не дозволяє контролювати їхній стан і долю; їхнє переміщення і є безумовно, новим викликом для України.

Станом на 2014 рік на території півострова Крим діяло 34 музейні установи різного типу, в яких знаходилося 917 тисяч предметів, що відносяться до державної частини Музейного фонду України. У Севастополі в той час працювало 5 музейних установ, в яких зберігалось 320 тисяч експонатів з держфонду.

Дослідник з питань реституції С. Кот пояснює, що в законодавстві України відсутні норми, які дозволяють забезпечувати ефективний контроль над культурними цінностями, що опинилися на території, не підконтрольній Києву. За словами вченого, у законі про окуповані території зафіксовано, що відповідальність за охорону культурної спадщини лежить на Російській Федерації як на державі, котра вчиняє окупацію. Така норма має право на життя, і вона дійсно відповідає правовій практиці міжнародно-правових документів, проте можливі й інші варіанти. Вчений наголосив, що в законі про окуповані території необхідно закріпити право України на всі культурні цінності Криму, а також задекларувати заборону на вивезення об'єктів і несанкціоновані археологічні розкопки. Дослідник додав, що раніше всі експедиції отримували дозвіл в Міністерстві культури України і не мали права вивозити знайдені артефакти. Однак тепер російські археологи от-

римали можливість проводити розкопки і забирати з собою знайдені цінності без узгодження з Києвом [1].

Станом на сьогодні в Україні, як і в міжнародного співтовариства, немає механізмів впливу, щоб врегулювати цей конфлікт і отримати доступ до цінностей. С. Кот пропонує здійснити реальне документування постфактум і зафіксувати все, що відомо про кримські пам'ятки в Державному фонді України [1]. Зробити ці записи можна за джерелами, що знаходяться в обігу в Міністерстві культури. Наразі відповідні органи мають відслідковувати через ЗМІ міграції та стан культурної спадщини Криму – тільки завдяки подібній інформативній базі після розв'язання конфлікту можна буде швидко розпочати пошуки в конкретних напрямках.

**Головні висновки.** Проаналізувавши теоретичний аспект питання повернення культурних цінностей як явища маємо зазначити, що термін «реституція» вже давно використовується в міжнародній юридичній і музейній практиці. Першим випадком, коли постало питання про права на власність на культурні цінності, стало падіння імперії Наполеона. В ХХ ст. країнами Європи було сформоване чинне законодавство, яке покликано долею всього народу. Виходячи з цього, можна зрозуміти, наскільки важливо інформувати громадськість про реституційну діяльність. Парадоксально, але в українцях потрібно виховувати почуття відповідальності за власну культуру на всіх соціальних рівнях. Тільки вивчення та усвідомлення своєї кране захищати культурне надбання країн. Цей досвід перейняла Україна,

з набуттям незалежності її культурна політика досягла певних результатів, найбільше у 1990-х роках.

Україна упродовж своєї складної історії втратила багато пам'яток, але вони не повинні стати забутими. Їх необхідно розшукувати, і це залежить як від держави, так і від підходу музеїв до цієї місії. Наразі кожен з них працює окремо, проте для вирішення питання у міжнародному масштабі необхідно об'єднати максимальну кількість фахівців з різних професійних галузей: істориків, мистецтвознавців, культурологів, музеєзнавців, юристів, пам'ятоохоронців тощо. Подібним мультидисциплінарним підходом і злагодженими зусиллями з усіх сторін можна досягти потужних результатів, продовжуючи діяльність вищезазначених Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей і Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон та запобігти розпорошенню фондів, яке відбувається зараз.

Проблема повернення втраченої культурної спадщини для України не нова. Вона завжди змушує реагувати емоційно, адже йдеться про роздуми унікальності дозволить зберегти спадщину і донести «душу народу» до нащадків.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Дані, наведені у статті, а також авторські висновки висвітлюють лише деякі аспекти в проблематиці повернення культурних цінностей. Вони будуть використані для написання магістерської роботи. Матеріали статті можуть стати корисними для студентів і ширшого загалу.

1. *Аннексированные* ценности: Украина хочет вернуть контроль над культурным наследием Крыма: [інтерв'ю з С. Котом] [Електронний ресурс] // Крым. Реаліи. – 2015. – Режим доступу : <http://ru.krymr.com/a/27054004.html>

2. *Баланюк Ю. С.* Діяльність міжвідомчих інституцій в Україні у сфері збереження культурної спадщини // Панорама політологічних студій: Науковий вісник Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2013. – №10. – С. 155–161.

3. *Гурбик Я.* «Врятовані. Збережені. Повернені»: [інтерв'ю з Ю. Савчуком] [Електронний ресурс] / Ярослава Гурбик // Персонал Плюс. – 2012. – Режим доступу : <http://www.personal-plus.net/462/8870.html>

4. *Кулініч М. Ю.* Діяльність Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей (1992–1999 рр.) [Текст] / М. Ю. Кулініч // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки : Наук. вісник: зб. наук. праць / Українська АН, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. [Електронний ресурс] – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. – Вип. 71 (№4). – С. 207–213.

5. *Наказ* Міністерства культури і мистецтв України «Про затвердження Інструкції про порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України» № 258 від 22.04.2002 р.: [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://sfs.gov.ua/zakonodavstvo/mitne-zakonodavstvo/nakazi/62579.html>

6. *Омельченко О. А.* Римское право: Учебник. Изд. второе, испр. и допол. / О. А. Омельченко. – М. : ТОН – Остожье, 2000 – 208 с.

7. *Постанова* Кабінету Міністрів України «Про затвердження Положення про Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей» від 18.08.1993 № 464: [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/464-93-%D0%BF>

8. *Про проблему* повернення культурних цінностей: [інтерв'ю з С.Котом, О.Федоруком] [Електронний ресурс] / Тарас Марусик // Радіо Свобода. – 2004. – Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/a/911784.html>

9. *Руденко А.* В киевском музее появится картина, вывезенная нацистами в Германию [Електронний ресурс] / А. Руденко // КиевVласть. – 2015. – Режим доступу : [http://kievvlast.com.ua/news/v\\_kievskom\\_muzei\\_pojavitsja\\_kartina\\_vivezennaja\\_nacistami\\_v\\_germaniju24157.html](http://kievvlast.com.ua/news/v_kievskom_muzei_pojavitsja_kartina_vivezennaja_nacistami_v_germaniju24157.html)

10. *Скрипчук Г.В.* Основні джерела формування державної політики в культурній сфері України (1991–2001 рр.) / Г. В. Скрипчук // Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. «Історія та географія». – 2013. – Вип. 49. – С. 23–29.

11. *Каталог* произведений Киевского музея русского искусства, утраченных в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. – К. : Віпол, 1994. – 232 с.

12. *Квадракова С.* Реституційний процес на початку XIX століття у Європі як результат наполеонівських війн [Текст] / С. Д. Квадракова // Гілея. Історичні науки. Філософські на-

уки. Політичні науки : Наук. вісник : зб. наук. праць / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, Українська АН. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. – Вип. 63 (№ 8). – С. 150–153

13. *Генеральна Асамблея Міжнародної ради музеїв ICOM. Кодекс музейної політики від ICOM [Електронний ресурс] / Генеральна Асамблея Міжнародної ради музеїв ICOM. – 2015. – Режим доступу : <http://prostor.museum.ua/post/35428>*

14. *Юрєнева Т. Ю. Музей в мировій культурі / Т. Ю. Юрєнева. – Москва : Русское слово, 2003. – 272 с.*

### **Проблема возврата культурных ценностей в художественные музеи Украины**

*Анастасія Тьчкова*

**Аннотация.** В статье раскрывается значение возвращения культурных ценностей в Украину. Рассматривается первый в истории факт реституции, трудности относительно этого процесса в музеях во время оккупации в период Второй мировой войны, рассматривается деятельность межведомственных институций Украины и современное состояние в этой сфере.

**Ключевые слова:** культура, культурная политика, культурная сфера, реституция.

### **The problem of return of cultural property to the art museums of Ukraine**

*Anastasiia Tychkova*

**Annotation.** Development of our word was not always in a calm manner, at all times it was accompanied with regular wars. They impacted on destruction and stealing of cultural property, its transfer from one country to another. Eventually this led to formation of restitution of cultural property – the phenomenon in legal system focused on the matters of return of any property illegally seized by one country from the territory of another country.

For the first time the issue of ownership of the works of art (in this case those state, not private) arose immediately after the Napoleonic wars. During the years of war 1804–1815 the French army led by Napoleon Bonaparte changed the borders of the map of Europe. Wherever they appeared, special committees appeared whose mission was to select books, manuscripts, jewelry and artworks and send them to Paris. This led to creation of the first large European museum – gallery of masterpieces for the free people of France – Louvre.

With collapse of the Napoleonic Empire during the Congress of Vienna, the issue of seized property was raised and settled. At the request of the Anti-French Coalition, more than 2,500 items should be returned. This historical fact was the

first fact of return of cultural property in the world after the war.

Extremely complex restitution issues were caused by the Second World War. The complex historical and political processes that are going through Ukraine inflicted enormous damage to cultural heritage of Ukraine. The art museums were victims of nazi thefts. Common theft and seizure of the works of art held were made by all the warring parties. As a result, all valuable property was brought both to art galleries and museums and in private collections and to the black market. This issue is not settled to the date, as at the international level that cultural property seized as a result of armed conflict is wanted in life.

Without a shadow of doubt, the struggle for return of lost art treasures often has political overtones. There are new complex restitution precedents with which Ukraine has not faced yet to come. Annexation of AR of Crimea in 2014 resulted in failure to determine the status of museums and cultural property remaining on the peninsula. Failure to cooperate does not allow to control their condition and fate, their movement, no doubt about it, poses new challenge for Ukraine.

As of 2014 – in the territory of the Crimean peninsula there were 34 different types of museum institutions. The legislation of Ukraine does not include the rules allowing to provide effective control of cultural property in the territory not controlled by Kyiv. The law on the occupied territories stipulates that responsibility for protection of cultural heritage shall be imposed upon the Russian Federation as the country that commits occupation. This provision should apply, and it really meets the legal practice of international law, but there are other options. The law on the occupied territories must reinforce the right of Ukraine to all cultural property of Crimea and declare a ban on the export of objects and unauthorized excavations.

As of today, Ukraine has no mechanisms of influence to resolve this conflict and to give access to property. The only one solution to this issue is to execute documentation ex post facto and record everything known about the Crimean sights in the State Fund of Ukraine. These records may be made under the sources that are in circulation in the Ministry of Culture. Currently, the relevant authorities should monitor migration and state of the cultural heritage of the Crimea through the mass media, only due to this informative basis, after solution to the conflict, it will be possible to start the search in specific directions.

During its complex history Ukraine lost a lot of sights, but they should not be forgotten. They should be found and it depends both on the country and on the approach of museums to this mission. Currently, each of them is working separately, but to settle an international issues, it is required to gather the maximum number of experts from various professional fields: historians,

art experts, culture experts, museists, lawyers, experts in protection of cultural heritage, etc. Using such multidisciplinary approach and concerted efforts from all parties, it is possible to achieve powerful results, continuing the activities of the aforementioned National Commission on the return of cultural property to Ukraine and the State Service of Control over the movement of cultural property across the state border, and also to prevent dissipation of the assets happening now.

**Key words:** culture, cultural policy, cultural sphere, restitution.

УДК 7.047+7.041.7]:356.113(477.83/.86)»19»

**Ксенія Рожак-Литвиненко**

*аспірантка при кафедрі історії і теорії мистецтва  
Львівської національної академії мистецтв  
Науковий керівник: професор кафедри книжкової  
та станкової графіки Української академії  
друкарства (УАД), кандидат мистецтвознавства  
І. В. Голод*

## **Пейзажні та побутові мотиви у творчості художників – українських січових стрільців**

**Анотація.** У статті досліджуються пейзажні та побутові мотиви у живописі та графіці художників, які були членами мистецького угруповання легіону Українських січових стрільців 1914–1918 рр. – О. Куриласа, І. Іванця, Л. Геца. Аналізуються окремі, виконані ними твори у контексті світоглядних, естетичних та стилістичних підходів до трактування пейзажних і побутових тем в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Розглянуто сюжетні, композиційні, колористичні особливості творів, специфіку манери їхнього виконання, зумовлену діяльністю художників в умовах воєнного лихоліття. У процесі дослідження виявлено, що українська національна традиція зображення природи та побуту у творчості стрілецьких художників гармонійно поєднувалася з рисами новітніх мистецьких стилів і течій початку ХХ ст. – імпресіонізму, сецесії, символізму.

**Ключові слова:** мистецьке угруповання Українських січових стрільців, пейзаж, побутові мотиви, живопис, графіка, перша третина ХХ ст.

**Постановка проблеми.** На початку ХХ ст. пейзажна і побутова тематика впевнено посідала одне з провідних місць у творчості українських художників. Ще з середини ХІХ ст. манера зображення краєвидів в українському мистецтві мала свою специфіку, що виражалася комплексом естетичних та формальних ознак. Головним для пейзажистів був лірико-поетичний образ природи, в якому найбільш виразно втілювалися такі ментальні

стереотипи українців, як відчуття гармонії людини та природи, емоційність і романтизм. Перша світова війна, зумовлені нею проблеми розвитку мистецького середовища призвели до відчутних змін емоційного настрою і художньої мови творів. Ці зміни особливо помітно визначилися в образотворчому мистецтві Галичини, на території якої проходила лінія фронту, точилися бої. Замість ліричних, пасторальних, елегантних образів

природи з'являються зображення зруйнованих війною українських сіл і містечок, спустошеної природи, біженців. Як наслідок, ставилися нові творчі завдання, живописні та графічні твори пейзажно-побутової тематики часто набували драматичного звучання, перетворювалися на справжні памфлети. Саме ці жанри галицького образотворчого мистецтва першої третини ХХ ст. значно менше висвітлені українським мистецтвознавством і, судячи з існуючих публікацій, не стали ще об'єктом належної наукової уваги. Треба також додати, що активне звертання митців – вояків легіону Українських січових стрільців (далі ЛУСС) до пейзажних і побутових тем, образів і мотивів відповідало програмним завданням, що ставилися перед українським стрілецтвом національною ідеологією в царинах культури і мистецтва [16, с. 44–45; 18].

Висвітлення та мистецтвознавчий аналіз творчого доробку художників – УСС є важливим завданням сучасної мистецтвознавчої науки. Проведена автором робота у цьому напрямку висвітлює нові, раніше не досліджені, аспекти у вивченні вказаної проблематики. Це, насамперед, звертання до пейзажної та побутової тематики у творчості УСС, яка є однією з найменш досліджених у мистецькій спадщині стрілецтва.

**Методологічне значення цього дослідження** полягає у використанні комплексного підходу до вивчення творів, із залученням принципу історизму, історико-біографічного та іконографічного методів.

**Наукова новизна** теоретичних висновків і результатів проведено-

го дослідження зумовлена тим, що у ньому вперше систематизовано і детально досліджено твори на пейзажну і побутову тематику у так званій стрілецький період творчості О. Куриласа, І. Іванця, Л. Геца.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Першими публікаціями можна вважати каталоги виставок стрілецької творчості, які впорядковували самі стрільці [1], та поодинокі монографії, присвячені творчості окремих художників, видані у 1920–1930-х роках. У контексті окресленої проблеми цінним є альбом П. Ковжуна «Лев Гец: український маляр» [8], в якому автор провів фаховий аналіз пейзажного малярства цього художника, визначив кілька можливих джерел творчої інспірації, звернувши увагу, зокрема, на імпресіонізм і символізм. Проте, більшість висновків П. Ковжуна стосуються післявоєнного періоду творчості Л. Геца, а його твори стрілецького періоду лише згадуються.

У 1939–1941 рр., а, особливо після Другої світової війни, творчість художників УСС разом з їхніми іменами, передовсім, з політичних та ідеологічних міркувань, була повністю вилучена з мистецтвознавчої проблематики. Перші, після тривалої перерви, публікації на цю тему з'являються лише на початку 1990-х років. Це, насамперед, праці Р. Яціва, присвячені творчості І. Іванця [19; 20]. Щоправда, аналізуючи баталістику митця, дослідник значно менше уваги приділив побутовим і пейзажним роботам художника. Дещо ширше розвиток побутового та пейзажного жанрів творчості Л. Геца висвітле-

ний у публікаціях О. Жеплинської [4], О. Денисюк [3]. Але у контексті проблематики стрілецького пейзажу дослідники відзначають лише замальовки дерев'яних церков Галичини, оминаючи увагою краєвиди, виконані Л. Гецом під час перебування в лавах УСС. Те саме можна сказати і про альбом-монографію А. Крижанівського «Осип Курилас» [10], який зосередився на стрілецькій карикатурі митця, практично залишивши поза увагою його пейзажні і побутові роботи 1914–1918 рр.

В альбомі «Українські Січові Стрільці у боях та міжчасі: мистецька спадщина», що став першою спробою систематизації творчого доробку художників з Легіону УСС, розвиток пейзажних та побутових мотивів у творчості військових художників також недостатньо висвітлений. Автори лише згадують окремі краєвиди у батальних роботах І. Іванця і дещо детальніше зупиняються на так званих соціальних пейзажах О. Куриласа [17]. Корисними для нашого дослідження стали публікації, присвячені поштовим листівкам з репродукціями творів художників – січових стрільців (І. Іванця, О. Куриласа, Л. Геца). Це, зокрема, альбом-каталог «Україна у старій листівці» [6], статті Н. Лаврук [12].

Певне значення мали також окремі загальні праці з історії українського мистецтва першої третини ХХ ст., а також дослідження, в яких аналізується розвиток жанрового живопису у контексті тогочасних світоглядних та естетичних поглядів. Це, зокрема, публікації Л. Савицької [16], Б. Мисюги [14], С. Плахти [15] та ін.

**Актуальність дослідження.** Висшезазначене дає підстави стверджу-

вати, що пейзажні та побутові мотиви у творчості художників мистецького угруповання ЛУСС дотепер повністю не досліджені, а фрагментарні висвітлення проблематики не дають цілісного уявлення про цей потужний пласт їхнього творчого доробку, що, безумовно, свідчить на користь актуальності нашої публікації.

Мета статті – дослідити особливості зображення пейзажних і побутових мотивів у творчості художників мистецького угруповання ЛУСС у контексті мистецьких процесів, що відбувалися в Галичині під час Першої світової війни.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На початку ХХ ст. у пейзажному та побутовому малярстві Галичини відбуваються певні зміни. Мистецьке середовище Галичини поповнюють випускники західноєвропейських мистецьких навчальних закладів, насамперед, Краківської академії мистецтв. Тут молоді митці мали можливість ґрунтовного ознайомлення з імпресіонізмом, риси якого порушили застарілу реалістичну зображальну традицію, характерну для західноукраїнського мистецтва ХІХ ст. Варто також відзначити, що у творчості західноукраїнських митців початку ХХ ст., попри виражені риси імпресіонізму, співіснували різні стилістичні впливи – реалізму, сецесії, символізму, експресіонізму, неоімпресіонізму [15, с. 26]. Переосмислення художньої мови пейзажного і побутового живопису було також пов'язане з подіями та обставинами, зумовленими Першою світовою війною. Художники, які внаслідок історичних обставин опинилися в епіцен-

трі бойових дій, працювали у складі мистецького угруповання ЛУСС, ставили перед собою мету правдиво передати у своїх творах образи зруйнованої війною української землі [18].

Найбільш активно серед стрілецьких художників у жанрі пейзажу працював О. Курилас. У складі мистецького угруповання він замальовував з натури пам'ятки народної архітектури сіл та містечок, якими проходив разом з військом: дерев'яні й муровані церкви, дзвіниці, руїни замків та старі українські хати. У таких невеликих зарисовках, як «Вид із с. Потік на Рогатин», «Пейзаж з Іванівки», «Пейзаж з хатами. Благодатна» (тут і надалі збережено автентичне написання назв) художник намагався «задокументувати» щоденне життя та побутове середовище селян.

Образи спустошеної війною Галичини демонструють олійні пейзажі О. Куриласа «Затори на Студінці», «Перепони над Стрипою», «Село Соснів», основою для створення яких стали прифронтові села Бережанщини та Опілля. У цих працях емоційний фактор творчості гармонійно поєднується з психологічним і аналітичним, внаслідок чого митець нерідко вдається до свідомої трансформації художньої форми, зображуваного простору, кольору. Так, у творі «Село Соснів» (бл. 1916–1917) О. Курилас будує багатопланову композиційну структуру краєвиду на основі кольорових площинних смуг, сприймаючи навколишню реальність неначе складеною з багатьох фрагментів. Його цікавлять колір і фактура, наприклад, поверхні землі, яку він змальовує сміливими рельєфними мазками,

використовуючи широку палітру вохристо-коричневих, рожеватих, блакитних відтінків. Суха, немовби позбавлена життя, земля на полотнах О. Куриласа набуває метафоричного звучання, стає образом воєнного лихоліття.

У пейзажі «Затори на Студінці» (іл. 1) О. Курилас обирає для зображення багатоплановий панорамний краєвид. Перший план – детально промальовані вершини пагорба із залишками мерзлого снігу та поодинокими сухими стеблами трави. У цій частині композиції автор фактично досліджує можливості колористичних ефектів, контрастного співставлення сріблясто-білих відтінків снігу з вохристими і зеленувато-коричневими тонами, використаними для зображення кам'янистого ґрунту. Наступні просторові плани утворю-



Іл. 1. О. Курилас. Затори на Студінці. Бл. 1916–1917. Текстура, олія. 37х31,5. Збірка НМЛ ім. А. Шептицького, Ж – 272 27276

ють увігнуту композиційну структуру. Тут і схил пагорба, і ледь помітні, вишикувані в шеренгу, фігури стрільців, і обриси сільських хат. Високо проведена лінія горизонту відводить незначну частину простору для зображення неба, яке умовно можна назвати ще одним планом композиції. При цьому О. Курилас не виявляє захоплення домінуючими фрагментами краєвиду, а ніби одним поглядом охоплює красу звичайної місцевості, стану природи, січових стрільців.

Розкриття глибини здійснюється своєрідним методом численних різного масштабу просторових ходів: пагорби, вигини стежок, плями талого снігу, дахи хат вдалині – усі ці образи спонукають нас уважно розглядати деталі, спрямовуючи погляд углиби композиції, і, водночас, цілісно сприймати твір. У «Заторах на Студінці» митець оперує переважно натуральними відтінками колірної гами, відмовляючись від живописних ефектів, але при цьому демонструє високий рівень колористичної і світлотіньової майстерності. Застосування цих прийомів, відсутність зайвої деталізації, намагання передати тривалі стани навколишньої природи певною мірою наближають пейзажі О. Куриласа до творчих методів пост-імпресіоністичного плернеризму.

Майстерність О. Куриласа як митця-пейзажиста неодноразово відзначалася у сучасній йому художній критиці, особливо після представлення його творів на виставці стрілецьких творів 15 вересня 1918 р. у Львові. «Широко [на виставці – А. Р.-Л.] – як зазначав мистецтвознавець В. Залозецький, – був представлений Осип

Курилас... – маляр краєвидів *par excellence*... Краєвиди Куриласа суть суб'єктивними відбитками мальовничих витинків реального світа... І не запускається Курилас у непевні дороги найновіших течій експресіонізму. Своїм артистичним темпераментом він належить до попередньої генерації імпресіоністів. Його образи се композиції красок, полягаючи на контрастах і кольористичних інтервалах» [7].

Не менш цінними, як з точки зору мистецької документалістики стрілецьтва, так і в естетично-візуальному аспекті, є роботи О. Куриласа побутової тематики, в яких дія розгортається на тлі краєвидів з місць постою стрілецького війська. Це «Стрілець на варті», «Погоріла», «Зміна варті», «Убитий стрілець біля хреста», «Бездомні» та ін. Для цих невеликих за розміром творів, які можна віднести до своєрідного «соціального» пейзажу, характерні настроєвість та глибина проникнення в суть простих речей і образів. Іноді його роботи, виконані на теми повсякденного життя та побуту військових, мають ліричний, піднесено романтизований характер – «Стрілецька квартира», «Прощання», «Чуєш, брате мій». У них вдало передана особлива духовна атмосфера, яка панувала в стрілецькому середовищі.

У побутових сценах «Зміна варті», «Зарізали поросю» О. Курилас демонструє манеру густого пастозного мазка, що дає йому змогу, наприклад, у «Зміні варті» (буденний для стрілецького побуту сюжет чергування військових) на тлі сільського пейзажу виразно змалювати силуети

трьох вояків із гвинтівками за плечима (іл. 2), створити майже реальну атмосферу свіжості морозного зимового дня. Сніговий покрив рефлексує блакитно-сірими, фіолетовими, жовтими відтінками найтонших нюансів.

Специфічна манера зображення зимового ландшафту, який О. Курилас часто використовував як тло, стала особливо характерною для його побутових та портретних творів. Зовсім інший емоційний настрій панує у побутовій сцені «Зарізали поросся» (іл. 3). Майже натуралістичне зображення рядової події завдяки передачі кольору крові, снігу, витриманого у тьмяній гамі брудно-сірих, білих та вохристих відтінків, фігур солдатів не лише відтворює атмосферу похмурого дня, але й асоціюється для митця, за його ж зізнанням, з тривожною атмосферою воєнних буднів.

Деякі побутові твори О. Куриласа сприймаються етюдними, незавершеними, проте саме вони часто вражають безпосередньою і гострою спостережливістю навколишньої дійсності. Серед них, наприклад, олійне полотно «Погоріла», композиція якого включає фігуру знедоленої жінки у чорному вбранні біля печі, що залишилася на місці згорілої хати, обгорілий димар посеред згарища, кошик з уцілілими пожитками. Драматизм сцени підсилює краєвид з чорними силуетами обгорілих дерев, які різко контрастують з яскравим сонячним світлом дальнього плану. Реалістичний характер композиції гармонійно поєднується з імпресіоністичною манерою письма, що вдало передає світлоносний простір. Важливу роль у формуванні емоційного ладу твору



Іл. 2. О. Курилас. Зміна варті.  
Бл. 1915–1918. Текстура, олія. 27х38.  
Збірка НМЛ ім. А. Шептицького,  
Ж - 277 27285

відіграє колорит: у рамках обмеженої палітри коричнево-вохристих, зеленкуватих, рожевих та блакитних відтінків О. Курилас тонко прописує колористичні співвідношення, якими передає поверхню землі, численні рефлекси, зумовлені сонячним освітленням зображуваного простору.

Часто для того, щоб надати своїм побутовим роботам драматичного характеру, О. Курилас використовував образи, притаманні для естетики символізму. В олійних творах «Зустріч», «Убитий стрілець біля хреста» дія розгортається на цвинтарі біля



Іл. 3. О. Курилас. Зарізали поросся.  
Бл. 1915–1918. Полотно, олія. 26х51.  
Приватна збірка

кам'яних хрестів. Тут автор виступає тонким настроєвим колористом. Спостерігаючи зміну кольорів у природі, митець відтворює на своїх полотнах складні поєднання численних відтінків зелені, надає їм виняткової яскравості і звучності. У трактуванні елементів природи майже повністю зникає контурна лінія, форма моделюється за допомогою дрібних живописних мазків.

Роботи О. Куриласа на пейзажну та побутову тематику яскраво відобразили зміну підходів до їхнього трактування у мистецтві першої третини ХХ ст. Замість опоетизованих образів природи, характерних для українського живопису ХІХ ст., художник звертається до реалій навколишнього середовища. Увага митця спрямована на колорит, який у його творах вдало поєднаний з емоційними станами природи. Пейзаж у творчості О. Куриласа справив значний вплив на подальший розвиток цього жанру у мистецтві Галичини.

Настрівні пейзажні композиції та побутові сценки з життя українського села складають частину творчого доробку Івана Іванця. У каталозі виставки стрілецьких пам'яток 1936 року в м. Тернополі згадуються його твори, які, судячи з назв, виконані в жанрі пейзажу: «Завія на Поділлі», «На стійці», «стежа» [1, с. 5–6, 11]. На жаль, сучасне місцезнаходження цих робіт невідоме. Серед побутових творів І. Іванця стрілецького періоду маємо репродукцію композиції «У відпустці» (1916 р.), збережену на тогочасній поштовій листівці. На тлі квітучого пейзажу митець змалював романтичну сцену зустрічі стрільця з

дівчиною у народному строї. Увага до деталей, дрібний імпресіоністичний мазок, гармонійні колірні сполучення виявляють високий рівень технічної майстерності художника. Характерно, що манера виконання цього твору суттєво відрізняється від виконаних у той же час батальних сцен І. Іванця. Експресії кольорів та форм, притаманній творам батального жанру, митець протиставляє колористичну злагожденість та композиційну рівновагу.

Пейзажні етюди І. Іванця часто експонувалися на виставках 1920-х рр. у Львові [20, с. 36]. Це, здебільшого, виконані олією ідилічні сільські краєвиди («Старий млин», «Сільська хата», «На водопої»), іноді – ліричні побутові сцени на пейзажному тлі («Прощання біля хати»), в яких митець поєднує реалістичний підхід до трактування сюжету з імпресіоністичною манерою живопису. Спостерігаючи за природою, художник вдало вловлює її мінливість. Його увагу привертають то свіжість неба, то багатство відтінків зелені дерев і трави, то кольорові рефлекси на поверхні водного плеса, то дощові хмари, буревій тощо.

Історично-побутові мотиви переплітаються у численних, виконаних І. Іванцем варіантах інтерпретації сцен переходу стрілецьких військових частин на місця тимчасового postoю – «Стрілецький обоз у снігову завію», «По болотистих дорогах», «В поході на Бершадь», «Похід у завію» та ін. Композиційна будова цих творів часто повторюється, це зображення військових лав (вершники, піхотинці), обозу (коні, запряжені у

вози), що рухаються по просторовій діагоналі знизу вгору углиб картинної площини та зупиняються біля її верхнього краю. Дія зазвичай відбувається на тлі засніженого зимового пейзажу, і саме пейзажне середовище є важливим компонентом як композиції, так і сюжетної канви твору. І. Іванець приділяє увагу відтворенню особливої атмосфери зимового ландшафту, його захоплює зображення снігової поверхні, яка, завдяки своїй світловій розсіювальній здатності, відбиває кольори навколишніх предметів та створює можливості для розробки широкої системи тональних переходів.

У колірному вирішенні твору «В поході на Бершадь» (іл. 4) визначальним є зображення неба, рожевато-фіолетові відтінки якого вдало поєднуються з кольором снігу і формують різні колористичні ефекти. Брудний загоптаний сніг виглядає то блакитним, то коричневим, то вохристо-жовтим. Щільно покладені світло-сірі живописні мазки підсилюють загальну колірну палітру полотна, на тлі якої вирізняються темно-сині та коричневі силуети січових стрільців.

Загалом побутові та пейзажні роботи, здебільшого, ліричні побутові сцени й ідилічні сільські пейзажі займають відносно невелику частину творчого доробку І. Іванця [11, с. 2]. Проте, варто відзначити їхню важливу роль у формуванні образного мислення, творчого діапазону і виконавської манери талановитого художника.

Специфікою оригінального образного мислення з-поміж інших стрілецьких художників вирізняв-



Іл. 4. І. Іванець. В поході на Бершадь. 1920-ті. Картон, олія. 48х67,5. Збірка Ю. Сандурського

ся митець Лев Гец. Перебуваючи у складі ЛУСС, він виконав численні замальовки місцевості – природи, архітектурних об'єктів, зображень сіл, сцен з міського життя [8, с. 12]. З них збереглися лише акварельні кресвиди сіл Віссє та Соснова (в с. Соснів над р. Стрипою полк УСС перебував з листопада 1915 р. по травень 1916). Це такі твори, як «Родина утікачів», «Стрілецькі дороги» (1916 р.), «Віссє» (1915 р.), «Соснів» (1916 р.) і замальовки галицьких дерев'яних церков – «Церква з 1708 року в Черниці» та «Церква з 1893 року в Пісочній» [4, с. 9–12; 3]. Відомо, що у 1913 р. Л. Гец був учнем школи О. Новаківського у Львові, і тому в його пейзажах відчутний вплив теоретичних і практичних настанов педагога, який вимагав від своїх вихованців цілісного бачення навколишнього середовища, точності у сприйнятті колориту природи та відмови від натуралістичного копіювання [2, с. 16–17].

У кресвидах «Соснів» (іл. 5) та «Мотив зі Соснова» Л. Гец застосує метод творчої інтерпретації при-



Іл. 5. Л. Геца. Соснів. Бл. 1916. Папір, акварель. Архів чину Василя Великого в Римі

родних мотивів. Він підпорядковує зображуваний простір загальному декоративно-пластичному ладові твору. У цих краєвидах простежуються риси сецесії, що виявляються, зокрема, у характерній формотворчій функції



Іл. 6. Л. Геца. Віч-на-віч смерті. За репродукцією в ілюстрованому журналі літератури і мистецтва «Світ». 1917. («Антологія стрілецької творчості»)

декоративного ритму ліній, у свідомо підсиленій пластичності окремих фрагментів ландшафту, створенні своєрідної структури декоративних кольорових площин. Важливим виражальним засобом творів є колір. Загалом, кольорова гама більшості краєвидів Л. Геца холодна, побудована на гармонійному зіставленні зеленуватих, рожево-фіолетових та блакитних тонів.

Особливе зацікавлення викликають побутові твори Л. Геца, виконані ним, як можна припустити, під певним впливом сецесійної стилістики і символістської естетики. У мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX ст. сецесія і символізм часто виступали в гармонійній єдності, опонуючи мистецьким течіям попередньої доби, та давали змогу втілювати актуальні творчі ідеї. Символізм з його тяжінням до ускладненої проблематики, епічності, міфології та знаково-символічних систем значною мірою відображав тогочасні концепції «філософії життя» і, як наслідок, став одним з основних засобів вираження особливо складних суспільних настроїв напередодні Першої світової війни. Суб'єктивні психологізми Л. Геца, своєрідне ставлення до подій та явищ щоденного життя набувають у творчих працях митця чіткого графічного виразу символіки, характерної для всієї естетики декадансу. Його творчість стала своєрідним літературним символізмом, візуалізованим за допомогою оригінальної лінійної стилізації.

На стику міфологізму та реальності у творчості Л. Геца з'явилася низка містичних і символічних образів і тем, серед яких домінували філософські мотиви життя і смерті, миті й

вічності. Його цікавив сенс людського існування («Віч-на-віч смерті») (іл. 6), екзистенції («З огню», «Одчай»), ідеї звільнення, злету творчого духу, патріотизму («За волю України»). У символістських роботах Л. Геца, більшість з яких входило до редакційної ним «Антології стрілецької творчості», зустрічаються і песимістичні, породжені, вірогідно, спочатку передчуттями, а згодом і особистими переживаннями реалій війни, і врешті – певним відчуттям безсилля індивідуума перед катаклізмами епохи [9, с. 2; 13, с. 266–270]. Творче надбання складної мистецької індивідуальності, якою був Л. Гець, доволі важко віднести до конкретної художньої школи чи творчого напрямку, оскільки в його творах психологізм, емоційна природа, чуттєвість і настроєвість домінують над звичними художніми формотворчими засобами, над усталеною пластичною мовою вираження ідеї, яка, разом з тим, досягла у досліджуваній період творчості цього митця нового якісного рівня.

**Висновки.** Пейзаж у творчості мистецького угруповання ЛУСС сміливо можна вважати важливим етапом розвитку галицького живопису і формування національної своєрідності українського пейзажу першої половини ХХ ст. в цілому.

Воєнні події, військовий статус групи талановитих художників зумовили гостру соціальну тематику їхніх творів і, відповідно, загострення сюжетики і своєрідність образотворчої художньої мови.

Пейзаж для січових стрільців-художників, які здобули добру академічну підготовку і були захоплені стилістичними модерними інноваці-

ями початку ХХ ст., став не просто звичним для живописної практики жанром, а часто (у багатьох випадках передовсім) композиційною, колористично-пластичною основою для створення портретних зображень і батальних сюжетів. Таким чином, є підстави говорити про пейзажні твори мистецького угруповання ЛУСС 1914–1918 рр. (частково і наступних 1920-х) як про оригінальний синтез пейзажних, батальних та портретних образів.

Пейзажні та побутові твори художників ЛУСС були важливим етапом і в аспекті освоєння митцями західноєвропейської художньої естетики. Імпресіонізм з його увагою до передачі світло-просторового середовища, постімпресіонізм, захоплені кольором, прагненням до узагальнення і стилізації, символізм з його акцентованою знаковою і містичною проблематикою різною мірою, але творчо й осмислено апробувалися стрілецькими живописцями у пейзажних і побутових картинах.

Новітні мистецькі тенденції були творчо використані художниками ЛУСС для підсилення нового етапу розвитку української національної традиції живописного зображення людини, природи, побуту, які у воєнний час набули особливого емоційного наповнення, психологічної глибини, часто драматичного звучання.

Результати дослідження можуть бути використані при підготовці комплексних наукових праць з історії українського мистецтва ХХ ст., зокрема, тих його сторінок, що пов'язані з подіями національно-визвольних змагань українців у період Першої світової війни.

1. *Вистава* стрілецьких пам'яток: 17 травня – 7 червня [1936] : [каталог] – Тернопіль : [б. в.], 1936. – 27 с.
2. *Волошин Л.* Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові : біографічний словник учнів / Любов Волошин ; Благодійний фонд «Олекса Новаківський та його мистецька школа». – Львів : Модерн-2, 1998. – 64 с. : 4 іл.
3. *Денисюк О.* Вклад художника Лева Геца у мистецьку скарбницю культур польського та українського народів [Електронний ресурс] / Ольга Юрївна Денисюк. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/soc\\_gum/api/2010\\_24/33.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/soc_gum/api/2010_24/33.pdf). – Назва з екрана
4. *Жеплинська О.* Згадуючи Лева Геца / Оксана Жеплинська // Галицька брама. – 2005. – № 1–3 (121–123). – С. 9–12.
5. *З листа О. Куриласа* до І. Боберського. 27 березня 1917 р. Кіш УСС, с. Пісочна. Копія листа зберігається у Музеї визвольних змагань Львівського історичного музею. Цит. за: Крижанівський А. Осип Курилас : [альбом-монографія] / А. Крижанівський. – Львів : Західноукраїнський інформаційно-видавничий центр, 2008. – С. 153.
6. *Забочень М.* На спомин рідного краю : Україна у старій листівці [Альбом-каталог] / М. Забочень, О. Поліщук, В. Яцюк. – К. : Криниця, 2000. – 505 с. : іл.
7. *Залозецький В.* / В. Залозецький // Діло. – 1918. – 31 жовтня. – Ч. 248.
8. *[Ковжуна П.]* Лев Гец : український маляр : альбом / текст П. Ковжуна ; Асоц. незалежних укр. мистців. – Львів : [б. в.], 1939. – 16 с. : 10 л. іл.
9. *Кокювський Ф.* Стрілецька антологія / Франц Кокювський // Назустріч. – 1934. – 1 вересня. – С. 2.
10. *Крижанівський А.* Осип Курилас : [альбом-монографія] / А. Крижанівський. – Львів : Західноукраїнський інформаційно-видавничий центр, 2008. – 279 с.
11. *Кузьма Л.* Іван Іванець / Любомир Кузьма // Свобода. – 1993. – Ч. 230. – С. 2.
12. *Лаврук Н.* Творчість митців Східної Галичини в оригінальних листівках першої третини ХХ століття / Лаврук Н. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАДМ, 2010. – 250 с. (Мистецтвознавство : № 1). – С. 125–130.
13. *Лазарович М.* Легіон Українських січових стрільців: формування, ідея, боротьба / М. В. Лазарович. – Тернопіль : Джура, 2005. – 592 с.
14. *Мисюга Б.* Краєвид у малярстві Галичини першої третини ХХ ст. (традиції та інновації образної мови) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.05 / Б. В. Мисюга ; Львів. акад. мистецтв. – Львів, 2008. – 19 с.
15. *Плахта С.* Імпресіонізм у мистецтві Галичини кінця ХІХ - першої половини ХХ ст.: світоглядно-естетичний аналіз [Електронний ресурс] / С. Л. Плахта // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2013. – Вип. 6 (III). – С. 25–29. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/filipol\\_2013\\_6\(3\)\\_8.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/filipol_2013_6(3)_8.pdf). – Назва з екрана
16. *Савицька Л.* На пути обновления : искусство Украины в 1890-1910-е годы / Лариса Савицька ; Нац. техн. ун-т «ХПИ». – Харьков : Эксклюзив, 2003. – 468 с.
17. *Українські Січові Стрільці* у боях та міжчасі : мистецька спадщина / Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, Національний музей у Львові ім. А. Шептицького, Національна бібліотека Чеської республіки – Слов'янська бібліотека ; упорядн. Ігор Завалій, Олена Кіс-Федорук, Тарас Лозинський [та ін.]. –

Львів ; Київ : Оранта, 2007. – 192 с. : 313 іл.

18. *Центральний державний історичний архів України м. Львів, ф. № 353с, оп. № 1, спр. № 8 (Правильник «Пресової квартири українських січових стрільців»)*, 6 л.

19. *Яців Р. Іван Іванець : великий інстинкт життя / Роман Яців // Воля і Батьківщина. – 1995. – № 1 (17). – С. 123–131.*

20. *Яців Р. Один із Пресової Квартири / Роман Яців // Літопис Червоної Калини. – 1991. – Ч 1. – С. 35–37.*

### **Пейзажные и бытовые мотивы в творчестве художников – украинских сечевых стрельцов**

*Ксения Рожак-Литвиненко*

**Анотация.** В статье исследуются пейзажные и бытовые мотивы в живописи и графике художников, которые были членами художественного объединения легиона Украинских сечевых стрельцов 1914–1918 гг. – О. Куриласа, И. Иванца, Л. Геца. Анализируются отдельные, выполненные ними произведения в контексте мировоззренческих, эстетических и стилистических подходов к трактовке пейзажных и бытовых тем в украинском искусстве первой трети XX в. Рассмотрены сюжетные, композиционные, колористические особенности произведений, специфика манеры их исполнения, обусловленная деятельностью художников в условиях военного лихолетия. В процессе исследования обнаружено, что украинская национальная традиция изображения природы и быта в творчестве стрелецких художников гармонично сочеталась с чертами новейших художественных стилей и течений начала XX в. – импрессионизма, сецессии, символизма.

**Ключевые слова:** художественное объединение Украинских сечевых стрельцов, пейзаж, бытовые мотивы, живопись, графика, первая треть XX ст.

### **The landscapes and genre motives In the creativity of the artistic grouping of Ukrainian Sich Riflemen (Ukrainiiski Sichovi Striltsi)**

*Kseniya Rozhak-Lytvynenko*

**Annotation.** In the article there are explored the landscapes and genre motives in the painting and drawing of the members the artistic grouping of Ukrainian Sich Riflemen (Ukrainiiski Sichovi Striltsi) 1914–1918 years, – O. Kurilas, I. Ivanets, L. Gets. Some of their works are analyzed in the context of the ideological, aesthetic and stylistic approaches to the landscapes and the genre motives in the Ukrainian art of the first third of XX century. There are considered scene, compositional and colour peculiarities of the works and the specificity of their execution which had been caused the activity of artists during the war conditions. The scientific novelty of the research is that in it there are for the first time systematized and researched in detail the landscapes and genre works by O. Kurilas, I. Ivanets, L. Gets created during the period of the

First world war («strilecky period»).

In the process of research we elicited that in the creativity of USS artists the national tradition of the depicting the nature and genre scenes was harmonically combined with the features of the up-to-date artistic styles and trends of the beginning the XX century – impressionism, postimpressionism, secession and symbolism. The landscape in the USS artistic heritage can be considered the important phase in the development the Galician painting and formation the national uniqueness of the Ukrainian landscape in the first part of the XX century. The military developments which had an impact on the activity of the artistic grouping of USS caused the social problems of their works and the originality of their artistic manner. The landscape for the members of the USS artistic grouping was not only autonomous genre but often the composition and colour basis for the portraits and the battle subjects. The members of the artistic grouping of USS used new artistic tendencies in the creative way for the strengthening the new stage in Ukrainian national tradition of the depicting the nature and everyday life. The results of the research could be used for the complex scientific works on the history of Ukrainian art of the XX century, especially the period of the First World War.

**Key words:** the artistic grouping of Ukrainian Sich Riflemen (Ukraiinski Sichovi Striltsi), landscape, genre motives, painting, drawing, the first third of the XX century.

УДК 711.551(477-25)»193»

**Андрій Марковський**  
кандидат архітектури,  
докторант кафедри інформаційних  
технологій в архітектурі, КНУБА

## «Формула міста» у творчості Павла Федотовича Альошина

**Анотація.** У статті йдеться про становлення унікального та самобутнього образу архітектури Києва у творчому доробку архітектора П.Альошина; формування урбаністичної ідентичності та пошук «формули міста» у проектах майстра, досліджуються ключові концепти та споруди автора у міжвоєнний період.

У статті використані фотоматеріали з фондового відділу Національного заповідника «Софія Київська».

**Ключові слова:** конструктивізм, неокласика, ампір, конкурс, Урядовий квартал, перший житловий будинок лікаря, П. Ф. Альошин, «формула міста».

**Постановка проблеми.** Ключовою проблемою дослідження є проявлення ролі творчої особистості в становленні глобального архітектурного поступу на теренах України першої половини ХХ століття.

**Актуальність дослідження.** Перша половина минулого століття є надзвичайно цікавим періодом для сучасних дослідників, свого роду переломним моментом, в якому вбачається генезис тих соціо-політичних та культурно-мистецьких процесів, в лоні яких ми перебуваємо у наш час, у першій половині століття ХХІ. Глибинні зміни, що торкнулися практично кожного аспекту життя людини європейського (та північноамериканського) культурного ареалу, знайшли своє безпосереднє відображення в

мистецтві [1]. Як і в наш час, мистецтво загалом та архітектура зокрема, відчували на собі виклики нового, зміненого світосприйняття, пов'язаного, з одного боку, з тотальним крахом старої системи цінностей, а з іншого — з принципово новими креаторськими можливостями, що виникли на гребені технічного прогресу та змін умов життя [2].

У вітчизняній архітектурі дані трансформації вилились у послідовний каскад переходів, кризових моментів, різких змін одних стилевих тенденцій іншими [3]. Ситуацію каталізували стрімкі політичні зміни, пов'язані зі значною руйнацією Києва в результаті революційних подій початку ХХ ст. та поетапною трансформацією його ключової містобу-

дівної функції.

Не маючи можливості в межах однієї статті охопити весь широкий спектр архітектурно-мистецьких змін того буремного періоду, ми продовжуємо послідовний аналіз діяльності ключових, на наш погляд, архітекторів, що творили в Києві, формували його неповторний, унікальний та самобутній образ у першій половині ХХ ст. Дане дослідження присвячене творчості видатного киянина, архітектора, який присвятив місту свій живий та яскравий творчий геній, Павлу Федотовичу Альошину.

#### **Зв'язок з науковими завданнями.**

Дана стаття є публікацією частини результатів дослідження, виконаних при Проблемній науково-дослідній лабораторії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в рамках замовлення Міністерства культури України у 2015 році.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Міжвоєнний період архітектури Києва досліджувався у три етапи. Першим є, власне, численні публікації очевидців подій, особливо 1920–1930-х років, коли інтерес до архітектури був значно каталізований. Публікації можна умовно розділити на дві групи: професійні видання та періодичу, призначену для широкого кола читачів. До першої групи можна віднести офіційні видання Спілки радянських архітекторів України, включаючи матеріали пленумів, що видавалися Держтехвидавом, матеріали видань «Архітектура Радянської України», «Архітектурна газета», «Архитектура СССР», «Современная архитектура», маніфести та програми спілок АСНОВА,

АРУ, ОСА, ВОПРА та ін. До загальної періодики належать публікації в газетах «Пролетарська правда», «Соціалістичний Київ», «Більшовик», видання Київміськради (зокрема статті І. Бронштейна, Й. Ганса, І. Гулеватого, А. Шафірова, С. Глярова, Р. Добрусіна, В. Дубова, Е. Кондер, А. Циренщикова, П. Юрченка, О. Довженка, В. Родіонової, П. Хаустова та ін.). На жаль, значна частина матеріалів тих часів була або втрачена, або частково виведена з наукового обігу через подальші цензорські чистки та заборони.

Наступним етапом дослідження архітектури України 1920–1930-х слід вважати 60–80-ті роки ХХ ст. зокрема видання «Архитектура Украинской ССР», (ред. В. І. Заболотний, М. П. Сєверов, Г. В. Головки, М. А. Грабовський, П. Г. Юрченко, 1951); «Роль новаторства у формуванні стилю соціалістичної архітектури (З досвіду житлового будівництва на Україні)» (В. П. Мойсеєнко, 1961); «История советской архитектуры. 1917–1958» (ред. М. П. Билінкін, 1962); «Нариси історії архітектури Української РСР (Радянський період)» (1962); «Советская архитектура за 50 лет» (ред. М. В. Посохіна, М.В.Баранов, Ю. М. Родін та ін., 1968); «Всеобщая история архитектуры» (ред. М. В. Баранов, 1973 та ред. О. В. Іконніков, 1975); «Из истории советской архитектуры. 1928–1932 гг.» (ред. К. М. Афанасьєв, В. І. Балдін, В. Е. Хазанова та О.О. Швидковський, 1984); «Советская архитектура» (О. В. Рябушин, І. В. Шишкіна, 1984); «Архитектура Советской Украины» ( В. П. Дахно, С. К. Кілессо, М. С. Коломіє-

ць, В. П. Мойсеєнко, В. Ф. Петренко та Ю. Ф. Хохол, 1986); «Київ архітектурний» (С. К. Кілессо, 1987); «Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР» (ред. М. М. Жербін, 1989); «Стили в архитектуре Украины» і «Професія архітектор» Ю. С. Асеева 1989 та 1991 відповідно та багато інших робіт. У цей час друкуються численні статті в журналах «Строительство и архитектура», «Вісник АА УРСР», «Архитектура СССР» тощо.

Із сучасних українських видань слід згадати такі: «Енциклопедія архітектурної спадщини України: Тематичний словник» (1995); «Звід пам'яток історії та культури України» (1999); «Сучасна архітектура радянської доби (1917–1991 рр.)» (ред. В. І. Єжов, А. О. Пучков); «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» (ред. В. Д. Сидоренко, 2006); «Забудова Києва доби класичного капіталізму, або Коли і як місто стало європейським» (А. Б. Беломесяцев, Б. Л. Єрофалов, В. П. Ієвлева, М. Б. Кальницький, Н. М. Кондель-Пермінова, О. І. Сидорова, Т. В. Скібіцька), «Замок вздохов или история о том как поссорились Павел Федотович и Николай Викторович» (М. А. Кадомська, О. Г. Мокроусова); 5-й том «Історія українського мистецтва» (ред. Г. А. Скрипник, 2007); «Архитектура советского Киева» (Б. Л. Єрофалов-Пилипчак, 2010) та інші. Окремої уваги заслуговує сайт <http://alyoshin.ru/>, створений Вадимом Альошиним, онуком Павла Альошина, що збирає, систематизує та популяризує статті й видання, пов'язані з архітектурою

України означеного періоду.

#### **Новизна наукового дослідження.**

Попри значну увагу в професійній і періодичній пресі, у питанні архітектури Києва першої половини ХХ ст. загалом і творчості Павла Альошина зокрема, залишається ще певна кількість лакун. Дана стаття містить посилення на раніше не опубліковані та маловідомі матеріали з фондового відділу Національного заповідника «Софія Київська».

**Основний матеріал.** Як і більшість архітекторів досліджуваного періоду, Павло Федотович починав свій творчий шлях з житлової архітектури. До перших його робіт в Києві відносяться особняк Ковалевського по вул. Пилипа Орлика, 1/15 в (1911–1913) та прибуткові будинки по вул. Олеса Гончара, 74 (1909–1910) і вул. Виноградній, 5 (1912–1914), вул. Володимирській, 19 (1914, не зберігся) та ін.

Привертає увагу споруда Педагогічного музею (1910–1912), зведена в кращих традиціях класицистичної архітектури. Виразний образ будівлі з лаконічними, витриманими пропорціями вдало гармоніє із забудовою вулиці Володимирської, а плаский купол, яким завершено і акцентовано центральний об'єм, стане в подальшому характерним для образу громадських споруд Києва, будучи, зокрема, підтриманий будівлею Верховної Ради архітектора Заболотного (1936–1939).

У часи революційних потрясінь Павло Альошин брав участь у відновленні та реконструкції Києва у 1917р.; з 1918 до 1920 рр. був головним архітектором Києва; з 1922 по



Іл. 1. Альошин П. Ф. Перший будинок радянського лікаря. 1928–1930

1924 рр. обіймав посаду Київського губернського архітектора. З-поміж численних реалізованих та нереалізованих проєктів майстра ми, в рамках даної статті, зупинимось на ключових, на нашу думку, об'єктах, що найкраще відображають пошуки ідентичності, «формули міста» київської архітектури.

Дослідник історії архітектури може зауважити, що в Києві майже не представлена забудова часів конструктивізму, якщо порівнювати його з іншими великими містами України, особливо з Харковом. Хоча в 1920-ті роки – час домінації течії – у Києві зводилося порівняно мало споруд, проте основні тенденції все ж знаходили відображення в ключових об'єктах.

Одним з таких знакових проєктів вважається Перший будинок радянського лікаря архітектора П. Ф. Альошина, зведений у 1928–1930 рр. (іл. 1, 2). Об'єкт є добре відомим як у вітчизняній, так і світовій архітектурній науці як взірець високого, чистого конструктивізму. Функція як основна концепція, що спричиняє образне вирішення, пропрацьована конструктивна схема, зонування, передові прийоми будівництва – все це та багато іншого засвідчує глибоке розуміння зодчим фундаментальних засад нового стилю.

Споруда зводилася на складній у плані ділянці: вулиці Стрілецька та Велика Житомирська сходяться тут під гострим кутом. «Недолік ділянки було перетворено на додаткову зручність. Нетрадиційно вирішивши центральну частину споруди, на розі перед будинком було утворено невелике подвір'я з курдонером» [4, с. 400].

Застосовуючи передові для радянської архітектури тих часів будівельні



Іл. 2. Альошин П. Ф. Перший будинок радянського лікаря. Фасад. 1928–1930

прийоми з активним використанням скла, зодчий послуговується фундаментальними принципами нової архітектури, сформованими Ле Корбюз'є: вільне планування, продиктоване частковим впровадженням прогресивної каркасної несучої схеми; вільний фасад, що відкриває шлях для роботи архітектора з формою; плоский дах — тераса з місцем для відпочинку. «Вперше у Києві в житловому будинку був використаний залізобетонний дах — тут було обладнано солярій, місце для ігор дітей» [4, с. 401].

Чотириповерхова споруда складається з двох крил, об'єднаних центральним напівкруглим блоком, що утворює вищезгаданий курдонер. Пластика фасадів представлена ритмічною зміною балконів-лоджій та еркерів. Два ротондально-скруглені ризаліти фланкують центральну частину, що увінчується криною галереєю з плоским дахом на стовпах. Горизонтальна ритміка споруди підкреслювалась чергуванням світлих оштукатурених площин та ділянок з відкритою кладкою темно-червоного кольору.

Споруда в стилі високого конструктивізму є поліфункціональною: «...у домі було передбачено такі приміщення, як клуб, бібліотека, пральня, перукарня. <...> У 1937 році на першому Всесоюзному з'їзді радянських архітекторів, в одній з доповідей, цей будинок відзначався як взірць житлової архітектури» [4, с. 401].

Опорядження фасадів виконано за поширеним до революції, але майже втраченим в часи домінації конструктивізму, принципом біхромного використання цегли. Автор вдало чергує площини червоної та жовтої кладки, генезисно пов'язуючи новий авангардний об'єкт з історичною за-

будовою XVIII–XIX ст. колористичним вирішенням та фактурою матеріалу, характерною для Києва.

Кінець 1920-х рр. відмічений розбудовою транспортної інфраструктури в СРСР. У Києві відновлюється спорудження нової будівлі залізничного вокзалу, перерване війною. В 1927 році був оголошений закритий конкурс, на якому свої роботи представили 9 бригад під керівництвом П. Альошина, О. Вербицького, О. Кобелева, Д. Дяченка, П. Андрєєва, О. Бекетова, П. Ротерта, С. Кравця та М. Покорного. Тандем Альошин–Вербицький подав на конкурс дві спільні роботи (друга була підписана навпаки: Вербицький–Альошин). Журі відзначило проекти архітекторів Альошина і Вербицького та концепт Ротерта, виконані в еклектичному і конструктивістському стилях відповідно [5]. До проектної бригади Альошина і Вербицького входили молоді архітектори Й. Каракіс та В. Заболотний.

«У червні 1927 р. журі конкурсу оголосило переможців. Першу премію (3000 крб) отримав проект під девізом «Рейка у колі». Автори – Вербицький–Альошин. Другу премію отримав проект під девізом «Рідному Києву», автори Альошин–Вербицький» [4, с. 403] (іл. 3, 4). Обидва проекти Альошина–Вербицького виконані у дусі українського модерну, використовуючи його пластику



Іл. 3. Конкурсний проект залізничного вокзалу. Головний фасад. 1927



Іл. 4. Альошин-Вербицький. Конкурсний проект залізничного вокзалу. Задній фасад. 1927

та образний тезаурус для вирішення як загальної композиції, силуету та розподілу мас, так і пластики деталей та опорядження — надзвичайно сміливе рішення, продиктоване, на нашу думку, бажанням провести паралелі з історичною забудовою міста. Окрім проекту архітектора Д.М. Дяченка, наведені концепти були єдиними, представленими на конкурс, що містили прямі ремінісценції до українського модерну, а не більш інтернаціонального та уніфікованого конструктивізму. Однак, на відміну від неовізантійських мотивів у проекті Дяченка, ескізи Альошина-Вербицького представляють «регіональні» історичні стилішові варіації, пов'язані саме з Україною.

На жаль, ще до завершення проектування між співавторами виникли суперечності, які зрештою призвели до того,



Іл. 5. Альошин П. Ф. ЦК КП(б)У. Перспектива з боку Дніпра. Конкурс на забудову урядового кварталу у м. Києві. II тур. 1934–1935

що П. Ф. Альошин відійшов від роботи і не згадувався як автор. Будівництво було завершено 23 лютого 1932 р.

Найвизначнішою подією в архітектурі УРСР міжвоєнного періоду мав стати конкурс на забудову Урядового кварталу в Києві 1934–1935 рр., після повернення столиці з Харкова до Києва у 1934 році за рішенням ЦК КП(б)У [6]. У світлі тих подій, цей конкурс виступав не стільки як суто архітектурне завдання: його вважали подією програмною, символічною та майже сакральною: «...можливість перетворити колишнє місто церков та монастирів у архітектурно-завершений, істинно соціалістичний центр радянської України» [7, с. 1]. Ключовим ядром мав стати новий урядовий квартал, що зосереджував би ряд адміністративних будівель, передусім будинків РНК і ЦК КП(б)У, згрупованих навколо великої площі для проведення урочистих парадів та демонстрацій [7]. Конкурс було проведено у три тури.

Проект Павла Федотовича Альошина, поданий на другий тур конкурсу, витриманий в стилі неокласици. Автор шукає «формулу міста», компілюючи в образній стилістиці споруд ремінісценції до історично сформованих стилів. Концепт передбачав дві симетричні П-подібні споруди РНК та ЦК КП(б)У, головні фасади яких повернуті до основної осі площі. Будинки 6-поверхові, з цоколем, виведеним за рахунок русту в один поверх (іл. 5). Далі йде основний об'єм споруд у три поверхи, метрично розбитий палладіанськими композитними капітелями на базах (цоколь), що переходять в попарні колони, фланкуючи головні входи. Рівень закінчується карнизом, на якому над колонами ви-



Іл. 6. Альошин П. Ф. РНК. Головний фасад. Конкурс на забудову урядового кварталу у м. Києві. II тур. 1934–1935

ставлені скульптури заввишки в один поверх. Верхні рівні споруд розчленовані двоповерховою романською аркадою зі спрощеними іонічними колонками між арками. Вертикальне членування підтримане обелісками по кромках дахів споруд (іл. 6).

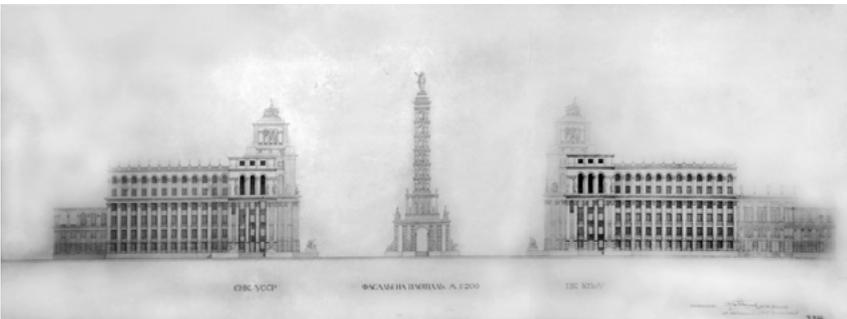
Кути, розгорнуті до Дніпра, увінчуються баштами. Членування баштових об'ємів в перших двох рівнях співпадає з основними спорудами, треті та четверті рівні вертикально-спрямовані, домінують в силуеті будов; треті – декоровані видовженими напівциркульними прорізами аркади; четверті, зберігаючи загаль-



Іл. 7. Альошин П. Ф. РНК. Головний фасад. Конкурс на забудову урядового кварталу у м. Києві. II тур. 1934–1935

ний тричасний поділ, притаманний баштам, представляють собою кубічні об'єми, увінчані багатофігурними скульптурними композиціями з прапорами. В рефрен баштам, над протилежними кутами споруд виведені надбудови заввишки в один поверх. Будинок ЦК має прибудову для залу засідань. В проекті детально розроблені інтер'єри споруд (іл. 7).

Монумент Леніну передбачалося встановити на «дзвіницеподібний» [8, с. 20] постамент, що складається з восьми аркових рівнів (іл. 8). Перші два рівні більші за габаритами, деко-



Іл. 8. Альошин П. Ф. ЦК КП(б)У. Парадні сходи, інтер'єр. Конкурс на забудову урядового кварталу у м. Києві. II тур. 1934–1935

ровані периметральними колонадами змішаних ордерів. Кути фланкуються невеликими скульптурами.

У генплані проект дотримується симетричної композиції, південну і північну сторони площі закрито рядовою забудовою адміністративних споруд, відділених від майдану зеленими смугами. Ризаліти крайніх будинків та пропілеї відділяють аванплощу Червоних героїв Перекопу.

Проект був підданий критиці за компіляції. На думку урядової комісії, що виступала замовником і журі, архітектор занадто вільно змішав різні ордери та декоративні прийоми. «Проект цікавий окремими рішеннями, але в цілому не дає образу радянського урядового центру, носить реставраційний, компілятивний характер, неспівзвучний з нашою великою епохою» [8, с. 20]. Можна сказати, що певною мірою концепт випередив свій час: за подібною тематикою згодом будуть зводити споруди при відновленні повоєнного Києва.

По завершенню Другої світової Павло Федотович (за участю Олександра Колесниченка) подає проект на конкурс по відбудові Хрещатика. У 1945 році йому була присуджена друга премія.

**Висновки.** Доробок видатного київського архітектора Павла Альошина є віддзеркаленням тих колосальних змін, через які пройшов Київ

у першій половині ХХ ст. Трансформація соціально-політичного макрокосму, світосприйняття соціуму, послідовно проявилася у проектах майстра: від історизму та класицизму в дореволюційних роботах до авангарду 1920-х; від необарокових та модернових ремінісценцій часів лібералізації (викликаних політикою «коренізації») до більш витриманих лаконічних неокласичних та ампірних варіацій доби жорсткого тоталітаризму. Однак, через всі різнопланові роботи майстра червоною лінією проходить зв'язок його робіт з історичним тлом, культурою, історією, пластичною мовою міста — проекти архітектора є виразним відображенням «формули Києва», яку Павло Альошин кристалізував та постійно вдосконалював у своїй творчості.

**Перспективи використання.** Вищезазначені результати цього та наступних досліджень, з виявленням невідомого та маловідомого наукового матеріалу, можуть бути використані для повнішого розкриття обраної теми в руслі нової парадигми цінностей архітектури України ХХ сторіччя.

**Методологічне значення.** Матеріали й теоретичні положення статті можуть бути використані для підготовки нових видань з історії українського мистецтва, зокрема архітектури ХХ ст., підручників і навчальних посібників для вищих навчальних закладів будівництва і архітектури.

1. Якимович. А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира 1930–1990 – М. : Искусство-XXI век, 2009. — С. 7–9.

2. Марковский А.И. Философские аспекты в искусстве первой половины ХХ в. // Традиции і сучасні стан культури і мистецтва. У 5 ч. Ч. 2. Проблеми архітектури, виявлення чого і декорату на-прикладного мистецтва. Матеріялы міжнародной науково-практичної конференції. – Мінск : Права і економіка, 2013. – С. 100–105.

3. *Марковський А. І.* От конструктивизма к ампиру: смена политики или кризис культуры? // *Colloquia litteraria Sedlcensia*. Том XII. Człowiek wobec sytuacji kryzysowych w literaturze, sztuce i kulturze. – Siedlce, 2014. – С. 175–187.

4. Педь Г.С. Проекти архітектора Павла Федотовича Альошина 1920-х – 1930-х рр. у фондах НЗ “Софія Київська” // Софійські Читання. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції “Християнські святині – скрижалі Вічності, Мудрості й Краси: нові грані пізнання”. — К. : АДЕФ Україна, 2013. – С. 399–409.

5. *Алешин В.* Конкурс на фасад здания железнодорожного вокзала в г. Киеве. [Електронний ресурс]. – Електронні дані. – режим доступу – // <http://alyoshin.ru/> . – Остання дата звернення 01.12.2016

6. *Історична ухвала XII з'їзду КП(б)У* // Соціалістичний Київ. –1934. – № 1–2. – С. 1.

7. *Проекти планування урядового центру в місті Києві* // Соціалістичний Київ. – 1934. – № 3–4. – С. 1–4.

8. *Молокин А. Г.* Проектирование Правительственного Центра УССР в Киеве // *Архитектура СССР*. – 1935. – № 9. – С. 11–28.

### «Формула города» в творчестве Павла Федотовича Алешина

*Андрей Марковский*

**Аннотация.** В статье говорится о становлении уникального и самобытного образа архитектуры Киева в творчестве архитектора Алешина; формировании урбанистической идентичности и поиске «формулы города» в проектах мастера, исследуются ключевые концепты и сооружения автора в межвоенный период.

В статье использованы фотоматериалы из фондового отдела Национального заповедника «София Киевская».

**Ключевые слова:** конструктивизм, неоклассика, Ампи́р, конкурс, Правительственный квартал, первый жилой дом врача, П. Ф. Алешин, «формула города».

### «The city formula» in creativity of architect Paul Alyoshin

*Andrii Markovskyi*

**Annotation.** The formation of a unique and original architectural shape of Kiev in creativity of architect Alyoshin. Phenomenon of creative personality of Paul Alyoshin in the context of Ukrainian architecture of the first half of the twentieth century. Formation of urban identity and search of «the city formula» in master's projects. The question of national identity in art in general and architecture in particular, the cultural separation and creation of identity by reflection on the historical heritage. Research of author's key concepts and buildings of interwar period: the first house of doctors (1928–1930), the Kiev station projects (1927), a project for the competition on building the Government quarter (1934–1935) etc. Description, estimation of a role and importance of listed projects in line with the declared theme. The list of literature and materials, which raises the question of investigation of Kyiv's architecture at given period.

Creativity of famous Kiev architect Paul Alyoshin as a reflection of the great and critical changes that passed through Kyiv in the first half of the twentieth century. The transformation of the socio-political macrocosm, the worldview

of society, consistently manifested in the master project from historicism and classicism in pre-revolutionary works to avant-garde in 1920s; from Baroque and National Art Nouveau reminiscences in times of liberalization (caused by the policy of «indigenization») to a more laconic neoclassical and Empire style variations in the days of hard totalitarianism. However the main theme that inspires through all of the variety master's projects is the connection of his work with historical background, culture, history, plastic language of the city his architecture is a clear reflection of «Kyiv city formula» that Paul Alyoshin crystallized and constantly improved in his creativity heritage.

The article is illustrated with photographic materials from fund department of the National Sanctuary «Sophia of Kyiv»

**Keywords:** Constructivism, neoclassical, Empire, competition, government district, the first house of doctors, Paul Alshin, «the formula of the city».

УДК 725. 1 (477-25) «1960/1980»

**Максим Повар***магістр архітектури, аспірант при кафедрі теорії,  
історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА**Науковий керівник: кандидат архітектури, доцент,  
завідувач кафедри архітектурного проектування А. М. Давидов*

## **Історико-культурні та стильові особливості громадських будівель Києва 1960–1980-х років**

**Анотація.** Наведено аналіз стильової характеристики масштабних громадських об'єктів Києва, побудованих в період 1960–1980 рр., та їхній вплив на подальший розвиток архітектури Києва. Значна увага приділяється зв'язку модернізму з авангардом 1920-х років. Зроблено спробу систематизації існуючих наукових праць та визначення перспективи подальших досліджень.

**Ключові слова:** громадські будівлі, модернізм, стильові особливості, індустріальне будівництво, новаторство, дизайн, ландшафтний дизайн.

**Постановка проблеми.** Розвиток вітчизняного архітектурного середовища певною мірою залежить від ключових знакових об'єктів, здебільшого громадських будівель, створених в період 1960–1980 років під впливом авангардизму 1920-х років та прогресивних зарубіжних мистецьких течій з обов'язковою присутністю національних рис. Проте, оцінка подібних будівель в радянські часи була більш ніж стриманою, оскільки в усьому передовому вбачалась аналогія із зарубіжними зразками, і, відповідно, цілий період в архітектурному середовищі залишився поза увагою. Низка унікальних архітектурних об'єктів, що становлять культурну цінність, не мають певного статусу. Для розв'язання завдань щодо цієї проблематики необхідна адекватна науково-теоретична база, яка має бути підставою для вирішення питан-

ня. Спробою формування такої бази і є дане дослідження.

**Актуальність дослідження.** Упродовж 1960–1980-х років у Києві створено ряд знакових будівель громадського призначення, які характеризуються своєю неординарністю. Серед найвідоміших з них: автовокзал у Києві (1961); Палац піонерів і школярів (1965); навчальний корпус Київського інженерно-будівельного інституту, навчальний корпус (1965); Палац культури «Україна» (1965–1970); лабораторний корпус Інституту науково-технічної та економічної інформації на Либідській площі (1965–1971); комплекс Київського політехнічного інституту (1960–1970); універсам на Микільській Борщагівці (1973); готель «Київ» у Печерському районі м. Києва (1968–1973); експери-

а



Іл. 1 Автовокзал у Києві: а – початковий ескіз; б – сучасний вигляд

ментальний критий ринок по вул. Кудряшова (1973); універмаг «Дитячий світ» по вул. Малишка (1975); Будинок художника на Львівській площі (1977–1978); будівля Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (1979); лікарня для вчених (1981); готель «Салют» на площі Слави (1982–1984).

Список можна продовжувати й далі, проте названа архітектурна спадщина досліджена недостатньо. Більшість матеріалів опубліковано окремими розрізненими виданнями у вигляді книг та науково-популярних статей за радянського періоду. Відомі наукові дослідження мають характер історико-культурологічного напрямку або архітектурно-технічного звіту без аналізу стилістики нового напрямку.

**Мета статті** – сприяти вирішенню теоретичної архітектурної проблеми щодо методів дослідження громадських будівель Києва останнього стильового періоду в архітектурі СРСР та визначення їхнього місця у розвитку архітектури України.

Стаття ґрунтується на опублікованих теоретичних наукових працях з цієї проблеми. Проте аспект дослідження не завжди співпадає з матеріалами

зазначених авторів, оскільки має на меті загострити питання вивчення та збереження об'єктів модернізму радянської епохи (на прикладах авторських будівель громадського призначення Києва 1960–1980 рр.).

**Аналіз публікацій.** Виданий ряд робіт історико-культурологічного напрямку виконано такими дослідниками, як Б. Єрофалов, М. Кальницький, Д. Малаков, А. Рябушин, О. Роготченко.

Авторами робіт в плані мистецтвознавства є В. А. Нікітін, В. В. Ванслов, Г. І. Ревзін, О. Г. Раппапорт, Н. М. Кондель-Пермінова.

Архітектурно-художній аналіз у своїх працях виконали В. Ясієвич, А. Диховичний, А. Іконніков, М. Бархін, Г. Борисовський, Ю. Волчок, З. Мойсеєнко, І. Мезенцев, Г. Лебедев, П. Юрченко, П. Родинський, С. Кілессо та інші.

Серед зарубіжних авторів, творчість яких мала вплив на радянську архітектуру в цей період, є: Ч. Дженкс, К. Танге, О. Німейєр, Ле Корбюзьє, Р. Бенем, Френк Ллойд Райт, Алвар Аалто, Вальтер Гропіус та інші.

У переважній більшості наукових досліджень радянського періоду зазначений тип громадських будівель подано як своєрідність авторської

а



Іл. 2. Палац піонерів та школярів: а – загальний вигляд; б – зовнішні сходи роботи, що не належить до будь-яких течій та напрямків. Такий дослідницький підхід не був достовірним, але досить зручним в умовах біполярності світу.

Таким чином, у дослідженні вітчизняної архітектурної спадщини виникла величезна прогалина, наявність якої надалі загрожує подальшим викривленням дійсності. Зокрема невизнання впливу західного модернізму та постмодернізму залишає невизначеним період у вітчизняній архітектурі від 1950-х років до сьогодення часу.

**Виклад основного матеріалу.** Одним із перших реалізованих проєктів, де були започатковані нові стильові риси, є автовокзал в Києві (іл. 1), (архітектори А. Мілецький, І. Мельник, Е. Більський). Будівля переконує в дійсно новаторському підході у вирішенні сучасної архітектури. Не зважаючи на масштабність об'єкта, розрахованого на пропускну здатність до 400 автомобілів на добу, будівля виділяється легкістю і привабливістю. Архітектурний образ автовокзалу розкривається глядачеві одразу, просто й дохідливо. Попри незвичність



б

форм у порівнянні із звичною архітектурою, що панувала у минулому десятилітті, в архітектурі будівлі одразу вгадується її призначення [1].

Іншою унікальною спорудою, де ще яскравіше розкрилася майстерність вже названого авторського колективу є Палац піонерів та школярів (іл. 2) (архітектори Е. Більський, А. Мілецький (співатор); інженери А. Печонов, Л. Лінович). Даний об'єкт унікальний, перш за все, спробою створення особливого дитячого середовища за принципом органічного зв'язку внутрішнього змісту та форми будівлі. Тут сміливо поєднуються прямолінійні та криволінійні об'єми. Нерозривний зв'язок конструкцій з плануванням та об'ємною структурою будівлі, відповідність внутріш-

нього змісту до його архітектурної форми визначили тектонічність споруди, а монументально-декоративне мистецтво, що злилось з архітектурною, збагатило та завершило задуманий образ [3].

За архітектурне вирішення Палацу авторському колективу проекту у 1967 р. було присвоєно Державну премію СРСР [4].

Серед найбільш домінуючих будівель досліджуваного періоду слід відзначити Палац культури «Україна», 1965–1970 рр. (архітектор Є. А. Маринченко, П. Н. Жилицький, І. Г. Вайнер, автор інтер'єрів архітектор І. Й. Каракіс; інженери П. М. Булаєвський, В. Т. Федорченко, Г. О. Подгаєцький). Будівля набула своєї унікальності завдяки розкутості думки авторів, сміливому поєдженні з формами, застосуванні нових будівельних матеріалів, прийнятті неупереджених конструктивних рішень. Словом, докорінно змінювався підхід до самої архітектури.

Автор проекту заслужений архітектор УРСР Є. А. Маринченко так пояснювала свій задум: «Основним мотивом композиційної побудови фасадів є дуже виступаючі вертикальні ребра-струни, що ніби надають будівлі музичного звучання. Чіткий ритм ребер, облицьованих анодованим алюмінієм, збагачує пластику стіни. Від зміни ракурсу вони то зливаються в суцільну ребристу поверхню, то ніби розсуваються, розкриваючи темні вертикальні стрічки дзеркальних вікон» [5].

Новаторство у спорудженні Палацу культури «Україна» виявилось не лише в архітектурно-художніх

засабах, але і в конструктивному виконанні. В результаті розробки та порівняння кількох варіантів найбільш доцільним був визнаний каркас, що складається з окремих П-подібних та Н-подібних рамних елементів. Таке членування каркасу, вперше застосоване в будівельній практиці Києва, значно підвищило якість вузлових з'єднань, скоротило терміни монтажу і трудомісткість [6]. У виконанні огорожувальних конструкцій було застосовано профільне будівельне скло – склопрофіліт, на той час новий прогресивний матеріал. Його лінії лаконічні, виразні, добре поєднуються з несучими конструкціями із залізобетону і надають споруді легкості, ажурності, прозорості.

Радянський модернізм, за своїм сміливим та незвичним формами, іноді називають космічним стилем. Підтвердженням цьому може бути будівля лабораторного корпусу Інституту науково-технічної та економічної інформації на Либідській площі, збудована у 1971 р. за проектом архітекторів Л. Новікова та Ф. Юр'єва (іл. 3). Особливістю зовнішнього вигляду будівлі є гігантська тарілка конференц-залу, що ніби вросла в простий прямокутний фасад. За цей проект Ф. Юр'єв отримав нагороду «За новаторство в архітектурі».

В архітектурно-просторовій композиції площі зазначена будівля посідає важливе місце, вона слугує домінантою на тлі житлової забудови [7].

Внаслідок переосмислення архітектури далеко не всі об'єкти означеного періоду можна вважати успішними, проте всі вони цінні для вивчення як результати творчого по-

шуку на зламі епох. Одним із таких об'єктів є новий комплекс Київського політехнічного інституту, що з'явився в 1960–1970 рр. (архітектори В. Лиховодов, В. Сидоренко, В. Довгалюк, А. Думчев, А. Зиков, В. Крючков; інженери-конструктори Е. Назаренко, Л. Вовк). Заслугою авторського колективу є вирішення центрального ансамблю навчальної та громадської зони з урахуванням архітектури старих корпусів (архітектор І. С. Кітнер), споруджених в 1898–1901 рр. Однак об'єкт сповнений певними протиріччями. Автори майстерно вписали в існуючу забудову ансамбль 12-поверхових гуртожитків у вигляді розкритих книг із системою закладів обслуговування в стилобатній частині, вміло використали рельєф місцевості, що явно збагатило архітектурно-художній образ комплексу. Проте, в загальному сприйнятті відчувається деяка дисгармонія між окремими об'єктами. Є також багато запитань до образності окремих будівель. Вочевидь, в гонитві за новаторськими формами архітектори втратили гостроту естетики візуального сприйняття.

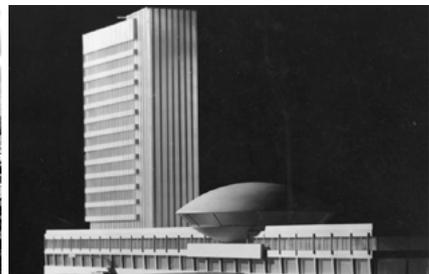
Іноді оригінальності сприйняття сприяло застосування незвичних елементів фасаду. Так виглядає навчальний корпус Київського інженерно-будівельного інституту (1965, архітектори Л. Каток, В. Гопкало, М. Ліберберг; інженери А. Печонов, Л. Лінович). Доволі проста форма будівлі виконана із застосуванням монотонних стрічкових вікон, проте з оригінальним козирком відної групи.

Течія модернізму в архітектурі навчальних закладів найяскравіше виявилась на прикладі навчального корпусу Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка по проспекту Академіка Глушкова, 2К (автори проекту архітектори В. Є. Ладний, М. П. Буділовський, В. Є. Коломієць, інженер В. Я. Дризо). Оригінальні форми корпусів, прикрашені не менш оригінальними барельєфами, складають унікальний модерністський ансамбль. На жаль, комплекс не отримав подальшого містобудівельного розвитку і на даний час резерв його території розпроданий університетом [8].

Принципово нового проектування вимагали у досліджуваній період і заклади торгівлі. Розрізнені продовольчі та непродовольчі магазини не



а



б

Іл. 3. Інститут науково-технічної та економічної інформації:  
а – сучасний вигляд, б – фото з макета



Іл. 4. Універсам на Микільській Борщагівці. 1973 [10]

могли задовольнити потреби мешканців багатотисячних житлових масивів, отже, з'явилося широке поле для архітектурної творчості. Першим великомасштабним закладом торгівлі в Києві став універсам на Микільській Борщагівці, відкритий 1973 року (архітектори М. П. Буділовський, І. Н. Печонов, В. Я. Дризо) (іл. 4). Об'єкт уже сам по собі був новаторським, оскільки магазинів такого розміру і з такою схемою торгівлі у Києві ще не будували. Окрім універсаму, до складу корпусу входили будівлі кінотеатру, універмаг, будинок побуту та ресторан. Складний рельєф території будівництва був використаний автотранспортом проекту для створення системи майданів та пішохідних алей зі схода-



Іл. 5. Експериментальний критий ринок по вул. Кудряшова [11]

ми, підпiрними стiнками та пандусами [9]. Оригiнально вирішенi інтер'єри, де присутнi друге світло торгового залу i балкон-тераса кафетерію.

Новаторським підходом до проектування вирізняються кілька будівель з характерною вантовою конструкцією покрівлі. Серед них будівля Житнього ринку по вулиці Верхній Вал, 16 (архітектори О. П. Монiна, В. Г. Штолько та конструктор Б. А. Бернарський. Її перекриття виконане збірною залізобетонною попередньо напруженою оболонкою завтовшки всього 5,7 см.

Вантова конструкція успішно була застосована при будівництві експериментального критого ринку по вул. Кудряшова (архітектор А. М. Аніщенко, інженер Б. А. Беднарський) (іл. 5). Метою експерименту була перевірка об'ємно-планувального рішення, технологічності виготовлення та монтажу покриття у вигляді вантової збірної залізобетонної оболонки і збірної зовнішньої огорожі.

Подiбною будiвлею є Центральний будинок меблiв на бульварі Дружби Народiв, 23, побудований за проектом архiтекторiв Н. Чмутiної та Ю. Чеканюка, де перекриттям слугує пiдвiсна металева мембрана, зiбрана з окремих панелей завтовшки по 4 мм, зварених безпосередньо пiд час монтажу.

Оригiнально виглядає саме за рахунок покрiвлi будiвля Центрального РАГСу по проспекту Перемоги, 11 архiтекторiв В. І. Гопкала та В. М. Гречини. Вiдкриття Палацу було приурочене до початку Олімпіади 1980 р. Трикутну в плані споруду завершує вантове покриття закріплене на збірному монолітному залізобетонному контурі, що

опирається на залізобетонні колони. Покрівля виконана частково з оцинкованої сталі та частково з руберойду [8].

У період 1960–1980-х років з'явилося декілька оригінальних будівель готелів. Серед них 20-поверховий готель «Київ» у Печерському районі Києва (архітектори І. Н. Іванов, В. Д. Єлізаров, Г. Г. Дурново, Н. І. Кучеренко; конструктори В. К. Слобода, І. Н. Лебедич, В. А. Кузякін). Почалося зведення першого в Києві 34-поверхового готелю біля станції метро «Лівобережна» (архітектори В. І. Гопкало, В. П. Гречина, В. Є. Коломієць, В. П. Песковський, інженер Л. Є. Лінович). Проте чи не найоригінальнішим готелем вважається готель «Салют», що на площі Слави (іл. 6). Будівля незвична за своєю формою та планувальною структурою. Конструктивно об'єм складається з центрального несучого ядра із сходами та ліфтом всередині, на якому консольно закріплено шість житлових поверхів [12].

Автори проекту, архітектори А. М. Мілецький, В. Г. Шевченко, Н. І. Слагацька, пішли на певні поступки, понизивши поверховість будівлі з 18 до 12 поверхів, незважаючи на те, що вертикальна вежа готелю повинна була врівноважувати горизонтальний об'єм Палацу піонерів, з яким готель складає єдиний комплекс. Попри це будівля є яскравим прикладом креативності архітектурної та конструктивної думки авторів.

Наступним знаковим об'єктом, де фігурує прізвище А. М. Мілецького є Парк пам'яті на Байковому кладовищі, до складу якого входить комп-



Іл. 6. Готель «Салют» [8]

лекс споруд: крематорій, адміністративний корпус, колумбарій, паркова зона, величезне водне дзеркало і Стіна Пам'яті. До роботи були запрошені художники-монументалісти А. Рибачук та В. Мельниченко, які фактично і є авторами комплексу. Розроблений Парк пам'яті на внутрішньому конкурсі Київпроекту був визнаний кращим проектом року.

Оригінальну форму крематорію можна розцінювати як спробу нелінійності в архітектурі, виконану без звичного нам комп'ютера. Для 1967–1975-х років минулого століття це був відчайдушний прорив інженерно-конструкторської думки.

На жаль, унікальні барельєфи стіни, які, безсумнівно, могли привабити увагу світової аудиторії, були знищені.

**Головні висновки.** Знакові будівлі громадського призначення 1960–1980-х років у Києві з'явилися за сукупності багатьох, іноді доволі суперечливих умов. Основними з них було наступне:

– ідеї модернізму та неомодернізму на Заході так чи інакше проникали

на терени пострадянського суспільства як необхідний матеріал для процесу проектування;

- авторство у проектуванні знакових будівель мало вирішальне значення, оскільки право та можливість на проектування новаторських споруд було надано надто обмеженому колу архітекторів;

- звернення до національних мотивів у архітектурі громадських будівель Києва 1960–1980-х років залежало виключно від громадської позиції автора та творчого колективу.

Таким чином, можна дійти висновку, що шедеври радянського модернізму є:

- авторськими творами;
- об'єктами, створеними на безкоммерційній основі;
- унікальними об'єктами, що не повторювались як типові;

- високохудожніми творами, з наявністю синтезу мистецтв;

- важливими містобудівними об'єднуючими центрами.

**Перспективи подальшого дослідження.** Відтак є очевидним, що будівлі громадського призначення 1960–1980-х років підлягають детальній класифікації та систематизації. Більшість з них є унікальними високохудожніми творами, що потребують збереження та реставрації як національне надбання. Гіпотеза наявності національних рис в архітектурі громадських будівель досліджуваного періоду та продовження в них стильового напрямку архітектури 20-х років цілком підтверджується в результаті аналізу ряду знакових об'єктів, що може бути предметом подальшого дослідження питання.

1. *Клековкин. М.* Автовокзал в Киеве. / М. Клековкин // Строительство и архитектура – 1962. – № 5. – С. 13–16.

2. *Биков О.* Монстри модернізму: історія «Київпроекту», проектувальника Києва ХХ століття [Електронний ресурс] / Олексій Биков // Хмарочос. Київський міський журнал. – 2016 – Режим доступу до ресурсу: <https://hmarochos.kiev.ua/2016/08/03/monstri-modernizmu-istoriya-kiyivproektu-proektuvalnika-kiyeva-xx-stolittya/>

3. *Милецкий А.* Дворец пионеров и школьников в Киеве. / А. Милецкий, Э. Бильский. // Строительство и архитектура. – 1965. – № 10. – С. 1–11.

4. *Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР в области литературы, искусства и архитектуры».* // Газета «Правда». – 1967.

5. *Мариниченко Е. А.* Архитектура Дворца культуры «Украина» / Е. А. Мариниченко. // Строительство и архитектура. – 1970. – № 9. – С. 14–19.

6. *Булаевский П. М.* Конструктивное решение Дворца культуры «Украина» / П. М. Булаевский, В. Т. Федорченко, Г. О. Подгаецкий. // Строительство и архитектура. – 1970. – № 11. – С. 24–26.

7. *Городской В. Я.* Общественное здание и площадь города. (О здании лабораторного корпуса УкрНИИНТИ на площади Дзержинского в Киеве) / В. Я. Городской, Б. А. Тищенко. // Строительство и архитектура. – 1972. – №10. – С. 14–17.

8. *Модерновый Киев: советская архитектура, достойная внимания* [Електронний

ресурс] // Наш Киев. Журнал. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://nashkiev.ua/zhurnal/rastuschiy-gorod/modernovyy-kiev-sovetskaya-arhitektura-dostoynaya-vnimaniya.html/>

9. *Махрин В. Д.* Киевский универсам / В. Д. Махрин. // Строительство и архитектура. – 1973. – № 9. – С. 26–31.

10. *Gordiiko K.* Универсам на Никольской Борщаговке [Электронний ресурс] / K. Gordiiko // retroua. Национальный фотоархив городов Украины. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.retroua.com/wp-content/uploads/2014/11/547830f666b56-retroua.com-старые-фото-1973-год.jpg>

11. *Супермаркет «Велика кишеня»* [Электронний ресурс] // wikimapia – Режим доступу до ресурсу: <http://wikimapia.org/2441/uk/Супермаркет-«Велика-кишеня»#/photo/5337335>

12. *Шамес Я. Д.* Гостиница с консольными этажами / Я. Д. Шамес, Э. Н. Фурманов. // Строительство и архитектура. – 1981. – №7. – С. 16.

### **Историко-культурные и стилевые особенности общественных зданий Киева 1960–1980-х годов**

*Максим Повар*

**Аннотация.** В статье проводится анализ стилиевой характеристики масштабных общественных объектов Киева, построенных в период 1960–1980-х годов прошлого века и их влияние на дальнейшее развитие архитектуры Киева. Значительное внимание уделяется связи течений модернизма с авангардом 20-х годов. Проводятся попытки систематизации существующих научных работ и определения перспективы дальнейших исследований.

**Ключевые слова:** общественные здания, модернизм, стилевые особенности, индустриальное строительство, новаторство, дизайн, ландшафтный дизайн.

### **Historical, cultural and stylistic features of Kyiv public buildings of the 1960s–1980s**

*Maksym Povar*

**Annotation.** The stylistic characteristics of large-scale public facilities that was built during the 1960s–1980s in Kyiv are analyzed in the article. This type of buildings is taken as an object of study because its visual significance influence on the development of the architectural environment. Interrelation is researched between avant-garde of the 1920s and modernist trends in architecture of the 1960s–1980s. The impact of these trends on the further development of domestic architecture is obvious.

The question is relevant in its scale scientific weight. Are listed the most iconic objects of public buildings 1960s–1980s, which are unique in its architectural and artistic qualities, still do not have a certain status and often become the

objects of barbarous reconstruction or complete destruction.

The purpose of the article – to promote solving theoretical architectural problems in research methods of public buildings in Kyiv of the last stylistic period in Soviet architecture and to determine their place in the architecture of Ukraine.

The article is contained a number of domestic and foreign researches of this issue, however, the clear presence of huge gaps in the history of Ukrainian architecture remains, which threatens to further distortion of perception.

In the main part of the article, a number of iconic public buildings in Kyiv 1960s–1980s are analyzed to determine its stylistic features and designs. Transport buildings, cultural and spectator facilities, educational buildings, hotel buildings, commercial buildings and other types of buildings and structures are included in a number of the investigated objects. Individual author's approach to take architectural and artistic decision was investigated in the article. Urban aspects, social and political conditions are also taken into account, an assessment of decision is presented.

The article is finished with the conclusions that indicate the uniqueness of the researched objects, the presence of distinctive national features inherent only to Ukrainian architecture. Artistic and city-forming qualities of the investigated buildings are noted as a result of the author's work. Thus the hypothesis is fully confirmed and objectives of this study are implemented.

Promising directions of work were found, consider that Kyiv public buildings of the 1960s–1980s have a huge impact on the future of Kyiv architecture and Ukraine in general.

**Keywords:** public buildings, modernism, stylistic features, industrial construction, innovation, design, landscape design.

**Катерина Попович***аспірант кафедри ТІМ НАОМА**Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства**Ю. В. Майстренко-Вакуленко*

## **Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років**

**Анотація.** Стаття присвячена літографіям київських художників-графіків 1980-х років. Розглянуто тематику їхніх естампів та подано характеристику образно-стилістичних і технологічних особливостей графічних творів.

**Ключові слова:** літографія, асфальт, естамп, плоский друк.

**Постановка проблеми.** У дослідженнях, присвячених творчому доробку українських художників-графіків 80-х років ХХ ст. не приділялось належної уваги літографіям, оскільки їх розглядали лише в контексті графічного мистецтва в цілому. На сьогодні помітним є зниження інтересу до виконання літографій майстрами сучасності, зокрема тому, що існують складності репродукування літографій, виготовлення яких потребує спеціального обладнання, та через зображувальні можливості літографської техніки. Побуває думка, що літографська техніка є традиційною (консервативною) і «старомодною» на тлі сучасних мистецьких процесів.

**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 у висвітленні творчості київських ху-

дожників-графіків 1980-х років відомості про літографії розпоршені в різних видах мистецтвознавчої літератури й потребують систематизації, всебічного вивчення та ґрунтового аналізу.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Матеріали дослідження відповідають тематиці дисертаційної роботи автора.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Серед останніх загальних праць українська графіка найґрунтовніше 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, в розділі «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 декілька фундаментальних монографій доктора мистецтвознавства О. Лагутенко, серед них: «Graphien графіки. Нариси з історії української графіки XX століття» (2007) [3], «Українська графіка XX ст.» (2011) [4]; у цих працях на основі теоретичного та ілюстративного матеріалу розглянуто розвиток станкової та книжкової графіки досліджуваного періоду.

Творчий доробок та аналіз творчості київських художників представлений в альбомі «На межі II–III тисячоліть: Художники Києва. Із древа життя українського образотворчого мистецтва: живопис, графіка, скульптура» (2009) [8].

Варто сказати, що на даний час відомі також праці, в яких досить повно подані творчі доробки художників-графіків, серед них – альбом «Народний художник України Микола Попов» (2004) [5], монографія О. Федорука «Андрій Чебикін – крила щедрої душі» [6], та інші.

**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 80-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 техні-

ці; 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 технологічні особливості літографій у творчості київських художників-графіків 1980-х років. Літографське мистецтво розглянуто автором статті як окремий вид друкованої графіки, а також приділена увага його особливостям.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі при підготовці художників-графіків та фахівців інших споріднених спеціальностей, а також для розробки методичних посібників в галузі графіки і для підвищення інтересу до літографського мистецтва й залучення студентів до вивчення творчої спадщини українських графіків.

**Постановка завдання.** Мета статті – дослідження діяльності київської школи літографії у 1980-ті роки, визначення кола київських митців, які працювали в літографській техніці та аналіз їхнього творчого доробку на основі джерельної бази: публікацій, архівних матеріалів, загальних праць про українське графічне мистецтво, каталогів художніх виставок та монографій про окремих майстрів-літографів Києва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** 1980-ті роки – завершальний етап радянської доби у фазі стагнації. Мистецтво графіки того часу перебувало під політичним, соціальним та ідеологічним тиском, однак художники наважуються вільні-

ше висловлюватись як щодо форми, так і в ідейно-змістовній сфері.

Для створення дипломної роботи, яка є підсумком навчання в мистецькому закладі, частина вихованців КДХІ обирає літографію, використовуючи характерні для неї засоби виразності та художньо-пластичні прийоми [7]. В майстерні книжкової графіки під керівництвом професора В. Я. Чебаника та в. о. доцента Г. І. Галинської, які виховали плеяду відомих українських художників-графіків, студенти для оформлення книг обирали твори українських та російських авторів. Молоді мистці, проявивши свою творчу зрілість, знаходили оригінальні вирішення композицій у трактуванні сюжетів: В. Іванов-Ахметов до поеми В. Маяковського «В. І. Ленін» (1981), В. Радько до книги М. Горького «Мати» (1983) (іл.1), Л. Пуханова до короткої біографії В. Леніна (1983), К. Куделіна (Корнійчук) до творів А. Чехова (1985), А. Марчук до твору М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять» (1986), О. Шитий до книги А. Чехова «Вишневий сад» (1986). Дипломні роботи В. Радька, В. Іванова-Ахметова увійшли до експозиції IV Республіканської виставки «Художник і книга», а ілюстрації до літературних творів художників О. Шитого та К. Куделіної (Корнійчук) демонструвались на V Республіканській виставці «Художник і книга».

В майстерні станкової графіки (яку очолював професор І. Селіванов, а згодом, після його смерті, з 1985 р. – професор А. Чебикін), – студенти все ще працювали над політично заангажованими ленінськими, революцій-



Іл. 1. В. Радько. Ілюстрації до книги М. Горького «Мати». Літографія. 1983

но-патріотичними темами, прославляли людину-трудівника в межах методу «соцреалізму» на засадах академічного рисунка, продовжуючи основну жанрово-стилістичну канву 60–70-х р. ХХ ст. Епізоди та герої революцій, розвиток подій Другої світової війни з особливим драматизмом, гостротою та емоційною насиченістю зображувались в дипломних роботах студентів В. Юдіна «Софія Київська» (1981), Ю. Пилипенка «Сім'я Ульянових в Києві» (1982), Т. Васильєвої «Життя Марії Коршун» (1982), В. Шпака «Корчагінці» (1983), Е. Межула «Київ в роки Великої вітчизняної війни» (1985), В. Франчука «Етапи боротьби та звершень» (1986), Т. Масаутова «Ленін в Казані» (1987), О. Сапожкової «Перші декрети радянської влади» (1987). Трудові будні радянської людини з достовірною точністю зображувались в літографіях А. Ракова «Молоді механізатори» (1981), І. Шелеста «Хірургу М. М. Амосову присвячується» (1985), О. Плєсовської «Мої сучас-

ники» (1986), В. Сидорченка «Радянська міліція» (1987), а Н. Анікіна створила серію «Слово про Лесю» (1987).

Випускники графічного факультету КДХІ, здобувши мистецьку освіту, увібравши досвід славетних педагогів, розкривали свої великі можливості й творчий потенціал, перманентно удосконалювалися та піднімалися на вищі щаблі в образотворчому мистецтві.

Активна виставкова діяльність на базі Спільки художників УРСР та Міністерства культури УРСР тривала до кінця 80-х років ХХ ст. Широта та масштабність тематичних виставок давала можливість експонуватись кожному художникові, який виявив високий рівень професійної виконавської майстерності. У станковій графіці київських мистців можна спостерігати відлуння різних подій тогочасного життя, вони охоче бралися за кожен запропонований їм для виставок тему.

На Республіканській виставці творів молодих художників (1980) київськими мистцями була широко представлена графіка, серед яких літографії Н. Котьол («Скоро Новий рік», 1980), Ю. Кутілова («Допомога колгоспу», 1980), В. Посохова («Зима в ботанічному саду», серія «Квіти літа», 1980), О. Тертичної («Місто», «Старе дерево», 1980), які відобразили особистісний процес сприйняття життя і навколишнього світу та мають споглядальний характер. Також експонувались аркуші З. Ружкової за мотивами твору Є. Гребінки «Пригоди синьїї асигнації» (1980 р.). У літографіях «Стара мечеть», «Дворик у Сіджаку» із серії «Поїздка до

Узбекистану» (1980) Н. Болдирєва, яка побувала у творчому відрядженні в Узбекистані та виконала чимало пленерних замальовок, розкриває перед глядачами фрагменти культури узбецького народу, відтворюючи особливості архітектури та природи їхнього краю, долучає до міжкультурного діалогу.

Низка мистців-киян взяли участь у виставці «Наш рідний Київ», приуроченій до 1500-річчя міста, де були продемонстровані естампи, виконані в різноманітних жанрах. Портрети визначних діячів науки, культури та мистецтва, історичних постатей були майстерно та вишукано виконані такими художниками, як Г. Гаркуша «Поет І. Франко і композитор М. Лисенко» (1982), В. Губенко «Поети України (М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра)» (1982), Г. Казаков «Академік Б. Є. Патон» (1982), М. Компанець «Т. Шевченко» (1982), В. Чебанік «Леся Українка» (1982), М. Попов «Поет і філософ Г. Сковорода» (1982), М. Прокопенко «Художник В. Касян» (1982), Ю. Рубашов «Ярослав Мудрий» (1982). Акцентують увагу на визначних пам'ятках Києва в міських пейзажах мистці: Г. Варкач у циклі «Осінні мотиви» (1982), О. Малаков «Старий провулок Києва» (1980), Ю. Рубашов «Аскольдова могила», «Будівля колишньої Києво-Могилянської академії» (1982), А. Толкачова «Пам'ятник князеві Володимирові», «Пам'ятник Т. Шевченку» (1982). У батальному та історичному жанрі, героїко-патріотичному ключі виконані літографії Г. Варкача «На захист Києва (1941)» (1982), О. Микори серія «За Київ

рідний» (1982), М. Прокопенка «6 грудня 1240» (1982). До експозиції також увійшли естампи І. Крупського «Тяжке минуле» (1982), Г. Варкача «Сухені яблука» (1982).

Воєнна тематика, яка знаходила відгук у серці майже кожного жителя, залишається провідною у творчості художників ще багато десятиліть після завершення Другої світової війни. На Республіканській художній виставці, присвяченій 35-річчю перемоги над фашизмом, експонувались аркуші О. Папірного із серії «Солдатські будні» (1980), та сповнені трагізму, співпереживань літографії В. Куткіна із серії «День Перемоги» (1980), О. Микори із серії «Пам'ять ветерана» (1980). На виставці творів художників Києва, присвяченій 40-річчю битви за Дніпро і визволенню Києва від німецько-фашистських загарбників, можна спостерігати різноаспектне розкриття теми київськими мистцями. Г. Варкач представив літографію «На захист Києва» (1982), Е. Штільман – аркуш «За водою» із серії «Кияни у роки Великої вітчизняної війни» (1983) та В. Мельниченко – аркуші із серії за мотивами творів Л. Первомайського. В аркушах із серії «За рідний Київ» (літографія, туш, 1982) О. Мікора передає тривожний суровий настрій воєнних днів, на аркушах циклу розгортаються трагічні події війни. Це документальна розповідь про драматичні сторінки історії нашого народу, яка донесена до глядача достовірно та правдиво. Так, твори «Грізний час. 1941», «За наше щастя», «Загибель Успенського собору», «6 листопада 1943 р. На руїнах Хрещатика» лаконічні, панорамні, узагальнені, наче розмиті, без зайвої деталізації.

На спеціалізованій виставці естампа «Естамп-1982», серед розмаїття графічних технік літографія була найбільш поширеною. Так, Г. Варкач виконав літографії із серії «О. С. Пушкін на півдні» (1982), А. Крвавич – аркуші «О. Радішев», «Г. Сковорода», «Т. Шевченко» із серії «Просвітителя» (1982), В. Посохов – літографії із серії «Квіти літа» (1981), В. Радько – літографію «В майстерні» (1981), В. Черватюк – «Зустріч з минулим», В. Іванов-Ахметов – «Стара вуличка», «Випуск-81 та Київ» (1980) та Ю. Рубашов естампи тушшю з емоційним забарвленням – «Вечір», «22 червня», «Вітер», «Тиша» (1980). В. Мовчан в аркушах I, II, III із серії «Дума про гармонію» (1981), виконаних в асоціативно-метафоричному ключі, використовує образну стилістику плаката: контрастні протиставлення форми та тону в геометризованому просторі. Філософські роздуми про долю і роль матері втілились в літографіях О. Овчинникової із серії «Художник малює матір», (1982): «Не рыдай меня, мати» (А. Рубльов), «Пієта» (народження Мікеланджело Буонаротті) (іл. 2), «Матері» (Кете



Іл. 2. О. Овчинникова. «Пієта» (народження Мікеланджело Буонаротті) із серії «Художник малює матір». Літографія. 1982

Кольвіц), «Колискова» (смерть Ван Гога), «... І буде син, і буде мати!» (В. Овчинников). Майстриня використовує колажно-монтажний принцип побудови композиції.

У графічній серії «Мужність» (1981) М. Попов передає конкретні життєво-достовірні риси людей, на долю яких випали тяжкі випробування у воєнні часи, та вони гідно їх перенесли. Так, у літографіях (асфальт) «Геть війну», «На допиті», «Важке завдання», «Страхиття війни», «Шляхами війни» з цієї серії, які несуть психологічне навантаження з вдалим емоційним акцентом, головними героями стали прості люди з їхніми глибокими переживаннями та роздумами. Характерними рисами естампів цієї серії стали композиційно-площинна структурованість, виразність й чіткість образотворчої мови та змістовна формотворчість. У графічних творах майстрів-літографів простежується своєрідне вирішення поставлених творчих завдань.

Учасниками Республіканської художньої виставки, присвяченої 60-річчю утворення СРСР («СРСР – наша Батьківщина») стали – К. Корнійчук-Куделіна з ілюстраціями до книги Ч. Айтматова «Рябий пес, що біжить краєм моря» (1981), А. Кривач з портретами відомих українців, які працювали в галузі культури та мистецтв: «Соломія Крушельницька», «Іван Франко», «Олександр Довженко», «Анатоль Петрицький» (1982), Ю. Пилипенко з дипломною роботою «Сім'я Ульянових в Києві» (1982). В аркушах «Не шей мне, матушка, красний сарафан», «Козак і дівчина», «Танок» із серії «Російські

та українські народні пісні» (1982) художниці О. Якутович відчутні тонкі інтонації, іронія та простота.

На Республіканській художній виставці, приуроченій до XXVI з'їзду КПРС та XXVI з'їзду Компартії України («Ми будемо комунізм») київські художники презентували свої графічні твори. Зокрема, Г. Варкач – «Подих моря» (1980), Л. Віг-Денисова – «Ранок» із серії «Дитинство» (1980) та Ю. Рубашов «22 червня» (1980).

Київські художники, які працювали в галузі книжкової графіки, брали активну участь в Республіканських виставках ілюстрації та книжкового оформлення. На III Республіканській виставці «Художник і книга» демонструвалися кольорові літографії Г. Варкача із серії «Рими» (1980), Ю. Шейніса за мотивами творів В. Маяковського (1981), аркуші З. Кружкової за мотивами твору Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації»



Іл. 3. А. Кривач. Ілюстрація «Стрілець» до «Творів» Ю. Федьковича. Літографія. 1980

(1980 р.), ілюстрації А. Крвавича до «Творів» Ю. Федьковича (1980) (Лл. 3), які вирізнялися власними мистецькими почерками та самобутністю.

На IV Республіканській виставці «Художник і книга» були представлені твори київських майстрів графіки, виконані в літографській техніці, зокрема, кольорові літографії А. Крвавича до «Оповідань» М. Коцюбинського (1982); літографії З. Кружкової – до «Композиції на тему творів У. Шекспіра» (1983); О. Мезенцева – аркуші із серії «За мотивами російських билин та казок» (1983); А. Василенка – до української народної казки «Котигорошко» (1982), «Піночкію» Карло Коллоді (1983), «Синиця» Л. Глібова (1983); О. Овчинникової – «Лазня», «Святий вечір», «У кожного з них була мати!..» за мотивами Ф. Достоевського «Записки з Мертвого дому» (1983); О. Якутович – кольорові літографії з серії «Російські та українські народні пісні» (1982–1983) та С. Якутовича – аркуші до «Севастопольських оповідань» Л. Толстого (1982–1983). Ми можемо спостерігати множинність індивідуальних підходів і вирішень в ілюструванні книги, великий реєстр виражальних засобів у трактуванні художніх образів.

На наступній V Республіканській виставці «Художник і книга», на якій серед різноманітних графічних технік зустрічались літографії київських художників, мистці зверталися до національних джерел та історичних пам'яток українського народу, що засвідчують кольорові літографії до збірки українських народних пі-

сень (1985) О. Лисенко, ілюстрація до твору «Слово о полку Ігоревім» (1985) О. Пахомової, ілюстрації до «Українських народних дум» (1985) А. Крвавича. Особистісне розуміння літературних творів та пошуки виразної образотворчої графічної мови виявили С. Позняк в оформленні та ілюстраціях до роману О. Проханова «Дерево в центрі Кабула» (1985); В. Мельниченко в ілюстраціях до поезій Ф. Війона «Великий тестамент» (1983) та до збірки «Діячі культури в боротьбі за мир» (1984); кольорові літографії В. Іванова-Ахметова до роману М. Булгакова «Біла гвардія» (1984) та М. Гейко до поезій В. Маяковського «Прозасідавшися» та «Про погань» (1986).

Київські художники-графіки брали участь у виставковій діяльності поза межами України. Зокрема, на виставці «Изобразительное искусство Украинской ССР» в Москві (1985) експонувались естампи Г. Варкача із серії «Вересень на заставі» (1982) та «Пушкін на півдні» (1982), О. Овчинникової із серій за мотивами Ф. Достоевського «Записки з Мертвого дому» (1983), «Художник малює матір» (1982), М. Попова із серії «Мужність» (1981), О. Микори із серії «За рідний Київ» (1982) та «З вірою в Перемогу» (1984), В. Мельничука із серії «До 40-річчя звільнення Києва» за мотивами творів Л. Первомайського (1983) та циклу «Пам'ять» (1984), Н. Кирпенко із серії «Афганістан» (1983), А. Крвавича – «Просвітителі» (1982), З. Кружкової ілюстрації до твору Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації» (1980), М. Маловського естампи «На пожа-

рищі рідного дому» (1980), «Манна каша» (1983), В. Лопати ілюстрації до твору В. Сосюри «Червона зима» (1983), В. Мовчана із серії «Дума про гармонію» (1981) та аркуші «Ніч в селі» (1981), «Перед грозою» (1981).

В серії літографій «Під мирним небом» (1984–1985) А. Чебикіна втілились думки про щасливе дитинство та родинний затишок. Вони словнені спокоем, ліризмом, вирізняються нюансними співвідношеннями та м'якими тональними переходами. Художник пленерно-натурні та побутово-романтичні рисунки, виконані вугіллям, переводить в техніку літографії. Так були створені естампи «Спекотний день», «Канікули», «На балконі», «Літо». «У літографському циклі, об'єднаному назвою «Під мирним небом», Чебикін вийшов на новий рівень творчого мислення, що вплинуло на стилістику творів і зумовило сміливу фіксацію білої площини як засобу свіжих рецепторних імпульсів» [6, с. 106].

Г. Польовий створює графічну серію на воєнну тематику «Пам'ятні місця героїчної оборони Києва» (1985–1987). У літографіях цієї серії



Іл. 4. Г. Галинська. «Льон» із серії «Полісся». Літографія. 1987

«Руїни грізного бастиону» та «Дот біля села Ходосіївки» дуже лаконічно та символічно, на основі трансформованих пейзажних етюдів, мистець передає суворий характер місць бойових дій, які несуть пам'ять тих героїчних подій. Натомість у літографії «Над Ірпінською заставою» відчуються ліричні нотки, над темними руїнами життєстверджувально летить зграя білих птахів, а смужка квітів у нижній частині твору уславлює тих, хто боровся за перемогу у війні. В композиції цієї серії домінує чорний колір, який драматизує, загострює образ та підкреслює трагічні наслідки війни.

У творчому доробку В. Мітченка є літографії, присвячені місту Києву, де відчувається як автор замислюється над його минулим та сьогоденням. Літографія «Кінцева зупинка трамваю» із серії «Оболонь» (1982), (експонувались на Четвертій республіканській художній виставці «Завжди напоготові»), показує швидкі темпи розбудови міста та конструктивні індустріальні мотиви. А його кольорова літографія «Лавра. Погляд» (1989) вирізняється філософським осмисленням глибини коріння історії та її зв'язку з сучасністю.

Естампи «Льон» (іл. 4), «Картопляне поле», «Вечір на фермі» із серії «Полісся» (1987) Г. Галинської, вагомими рисами яких є композиційна виваженість та пружність стрімких ліній, передають велич і красу жінок-трудівниць села. Роздуми художниці над творами Т. Шевченка втілені в літографіях «Катерина», «Нашо мені чорні брови...» та «Єсть на світі доля, та хто її знає...» (1989). Експресивні та чуттєві за характером графічні твори мають своєрідну стилістику та внутрішню потужну енергетику. Серія літографій «Начерки» (1988), яка складається із зображень натурниць

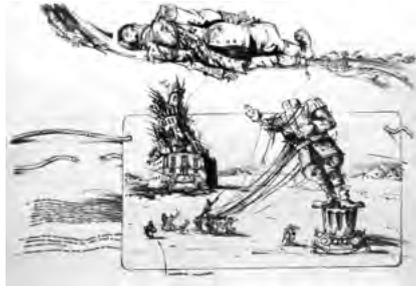
на умовному тлі, артистично виявляє скульптурну пластику форм оголеного жіночого тіла, що наче пульсують живою силою на межі динаміки і статичності.

Наприкінці 1980-х років у мистецтві графіки з'являються нові тенденції – нове розуміння і сприйняття простору та композиційної побудови аркуша.

Особливу увагу варто звернути на твори Т. Гончаренка, який після завершення навчання в аспірантурі КДХІ (1989) на підсумковій виставці звітував літографіями за мотивами твору Габрієля Гарсія Маркеса «Осінь патріарха» (іл. 5). Його графічні роботи кардинально вирізнялися на тлі традиційного радянського мистецтва, образно-асоціативні, фантазмагоричні, з використанням гротеску та аналогій. Аркуші за своєю стилістикою нагадують комікси, поєднуючи в одній площині текст та кілька зображень або сюжетів.

В. Іванов-Ахметов створив серію кольорових літографій «Сповідь друга», зокрема аркуші «Болото» (1987), «Фальшива аура» (1988). Графічні твори художника – це спосіб філософського осмислення дійсності, закодований в образах та символах, де поєднується особисте й загальнолюдське, реальне та вигадане. Зауважимо, що свого часу майстер графіки також зазнав впливу творчості Габрієля Гарсія Маркеса.

Необхідно сказати, що низка мистців означеного періоду для ілюстрування книги надавала перевагу кольоровій літографії для емоційної насиченості, виразності та підсилення впливу на читача. У станковій графіці найчастіше використовується літографський олівець, рідше – туш та асфальт.



Іл. 5. Т. Гончаренко. Аркуш за мотивами твору Габрієля Гарсія Маркеса «Осінь патріарха». Літографія. 1989

**Висновки.** У 1980-х мистецтво графіки стало відображенням світобачення людини та передавало духовну атмосферу в суспільстві загалом, водночас воно було зумовлене загальними процесами розвитку образотворчого мистецтва та культури країни. Мистець, незважаючи на ідеологічні умови та політичну ситуацію, яка склалася у 1980-х роках, ставав більш розкутим, прагнув до самореалізації.

Художники, які намагалися вийти поза межі методу «соцреалізму», частіше зверталися до ліногравюри, яка була декоративно-узгальненою та стилізованою, або до офорту з його фактурністю, ефектами та тональністю. Літографія, на відміну від інших естампних технік була наближена до натурального рисунка і завдяки цьому більше відповідала запитам тогочасного суспільства, вимогам реалістичного відтворення дійсності. Тому художники-літографи кievської школи графіки 1980-х років, для реалізації творчих завдань у своїй художній діяльності, почали використовувати ширший спектр виражальних засобів, новітні композиційні прийоми, піднявши графічне мистецтво на новий цикл історичного розвитку.

1. *Афанасьєф В. А.* Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. Нариси з історії українського мистецтва / В. А. Афанасьєф – К. : Мистецтво, 1984. – 224 с. : іл.
2. *Історія українського мистецтва* : в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ ст. / під ред. Г. Скрипник – К. : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – 1048 с.
3. *Лагутенко О. А.* ГРАФІЧЕН ГРАФІКІ. Нариси з історії української графіки ХХ століття / О. А. Лагутенко – К. : Грані-Т, 2007. – 168 с. : іл.
4. *Лагутенко О. А.* Українська графіка ХХ століття: навчальний посібник / О. А. Лагутенко – К. : Грані-Т, 2011. – 184 с. : іл.
5. *Народний художник* України Микола Попов: Альбом / авт. вступ. ст. В. Могилевський. – К. : ТОВ Європа Принт, 2004. – 199 с. : іл.
6. *Федорук О. К.* Андрій Чебікін – крила щедрої душі – К. : ЕММА, 2004 – 287 с.
7. *Христенко В. Є.* Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк / В. Є. Христенко: Навч. посіб. – Х. : Колорит, 2004. – 83 с. : іл.
8. *Художники Києва.* Із дерева життя українського образотворчого мистецтва. Живопис. Графіка. Скульптура. Альбом \ автор-упоряд. В. Андрієвська – К. : Криниця, 2009 – 522 с.: іл.

### **Жанровая структура и художественно-стилистические особенности искусства литографии киевской школы графики 1980-х годов**

*Екатерина Попович*

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству киевских художников-графиков 1980-х годов, которые работали в литографской технике. Рассмотрено тематику их эстампов и дана характеристика образно-стилистических и технологических особенностей графических произведений.

**Ключевые слова:** литография, асфальт, эстамп, плоская печать.

### **Genre Structure, Artistic and Stylistic Features of Lithography Art of Kyiv Graphic School of the 1980s**

*Kateryna Popovych*

**Annotation.** In the final stage of the Soviet-era stagnation phase the graphic art of the 80s had still been affected by the political, social and ideological pressure but gradually it started expressing itself freer both in form and content.

Some students of Kyiv State Art Institute chose lithography as their final year project. In the book design workshop led by Professor V. Chebanik and acting Associate Professor G. Halynskaya, there designed Ukrainian and Russian literary works such students as Vladimir Ivanov-Akhmetov, Volodymyr Radko, Larissa Pukhanova, Katerina Kudelina (Korniyuchuk), Anatoliy Marchuk, Oleksandr Shytui, who came across original composition solutions in the subject interpretation. In the easel graphics workshop, headed by Professor I. Selivanov, and since 1985 by Professor A. Chebykin students Yuri Pilipenko, Vasyl Shpak, Edward Mezbul, Valerii Franchuk, Timur Masautov, Olena Sapozhko, Igor Shelest, Olena Plesovska and others kept on working on politically motivated Leninist, revolutionary and patriotic themes, glorified a working person within the method of «socialist realism».

The theme-based Republican art exhibitions presented lithographies by Yuri Rubashov, Georgii Varkach, Vitalii Movchan, Gennadii Poljovui, Mikola Popov, Olexander Mykora, Olena Ovchinnikova, Andrii Chebykin and others, performed in a variety of genres, including portraits of prominent figures of science and culture, different landscapes, works on military topics and everyday scenes. In the graphic works of the artists an original way of solving creative problems was traced.

Kyiv artists Adam Krvavych, Julii Sheinis, Oleksii Mezentsev, Anatolii Vasilenko, Olga and Sergii Yakutovych and others participated in the III, IV, V Republican exhibitions «Artist and Book». We can observe a plurality of individual approaches and solutions in the book design, a large register of means of expression in the image interpretation.

The graphic arts reflected the person`s worldview of the definite time and transfused the spiritual atmosphere of the society at large, caused by the general processes of the development of fine art and culture in the country. Despite the ideological conditions and political situation in the 1980s, the artist became more relaxed and strived for self-realization.

**Keywords:** lithography, asphalt, printmaking, flatbed print.

УДК 745 (477)

**Кетевані Маркарова**  
студентка I курсу магістратури  
факультету теорії та історії мистецтва при НАОМА  
Науковий керівник: Н. Ю. Белічко

## **Особливості художньої мови Тетяни Голембієвської початку 2000-х років та сьогодення**

**Анотація.** Наукова стаття присвячена видатній українській художниці Т. Голембієвській. Розглянуто живописні особливості художньої мови, тематику творів на основі аналізу творчих робіт мисткині. Основою аналізу є роботи художниці, які не відомі широкому загалу.

**Ключові слова:** український живопис 2000-х років, пейзаж, натюрморт.

**Постановка проблеми.** Видатна українська художниця є майстром станкової картини, яка у своїй творчості зверталася до натюрморту, пейзажу, портрета. Вона творить понад шість десятиків років. Талант Т. Голембієвської завжди привертав увагу українських мистецтвознавців, проте, творчість художниці, зокрема, останніх десятиліть, не отримала ґрунтовного наукового дослідження.

**Актуальність даного дослідження** обумовлена тим, що в науковій літературі майже не існує розгорнутого комплексного дослідження, яке б вивчало творчість Т. Голембієвської періоду 2000-х років та сьогодення.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** На жаль, наукових статей про творчість Т. Голембієвської останніх десятиліть майже не існує. Ця тема привертала увагу здебільшого журналістів, які присвятили художниці статті у періодичних виданнях.

Серед сучасних науковців, дослідників творчості художниці, можна виділити статтю М. Криволапова [3]. В ній розглядаються художні особливості творів та прикметні стильові риси творчості Т. Голембієвської. Також зустрічаються статті про творчість художниці у публіцистичних журналах, серед яких можна виділити «Золота палітра» [1], «Татьянин день» [2], «Искусство жить» [5].

**Значення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** В працях, присвячених творчості Т. Голембієвської, практично не зустрічається мистецтвознавчого аналізу її творів. Даний період творчості художниці майже не досліджений.

**Новизна наукового дослідження.** В статті проведено мистецтвознавчий аналіз творів Т. Голембієвської періоду 2000-х років та сьогодення.

**Виклад основного матеріалу.**

Серед багатьох майстрів українського образотворчого мистецтва, безперечно, почесне місце посідає відома в Україні та за кордоном художниця, професор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Т. Голембієвська.

Для кращого розуміння творчості мисткині відзначимо деякі важливі фрагменти з її біографії. Наприкінці 50-х років ХХ ст. Т. Голембієвська розпочала свій творчий шлях, вступивши до Київського художнього інституту. Родина майбутньої художниці походила з кіл інтелігенції – батьки закінчили Харківський художній інститут, бабуся колись вчителювала у гімназії. В художньому інституті її вчителями були прекрасні майстри живопису та рисунка, друзі та приятелі батьків, І. Н. Штільман, К. Д. Трохименко, В. М. Костецький, С. О. Григор'єв. Але найбільший вплив на творчість юної студентки мав професор Київського художнього інституту О. О. Шовкуненко, що працював у широкій імпресіоністичній манері. Видатний живописець та педагог, який відрізнявся своїм життєстверджуючим характером світосприйняття, був дуже близький духу молодій художниці. Для них обох «живопис – це буяння і феєрія яскравих фарб, танок ритмів. Колір – чистий, насичений – головний виразальний засіб» [4, с. 101].

Головним педагогом у своєму творчому шляху Т. Голембієвська вважає батька, М. І. Молоштанова, майстра живопису, члена Спільки художників України з перших днів її заснування, учасника численних художніх виста-

вок. Саме йому вона завдячує тонкому сприйняттю краси природи, саме він відкрив їй основи живописної майстерності, вчив бачити прекрасне та передавати світлі відчуття на полотні. Початок нового тисячоліття в українському культурному просторі був неоднорідний. Суспільство знало трансформаційних змін, на тлі яких мистецтво було витіснено на друге місце потреб населення країни. Лише у 2005 році у стінах Верховної Ради відбулася спроба комплексного розгляду культурної політики України. Але системного підходу до цієї проблеми так і не відбулося.

Українським художникам дуже важко було вписуватися в ринкові відносини. Багатьом приходилося займатися не лише творчістю, а ще й виконувати роботу арт-менеджера. Також художники залежали від смаків покупця, що найчастіше руйнувало їхнє творче зростання.

В цей період в Україні відроджується цікавість до власних митців, стає дуже популярним прикрашати свої домівки творами сучасного мистецтва, тому це дуже плідні роки у творчості Т. Голембієвської. На початку 2000-х років художниця була вже ушлявленою майстриною не тільки в рідній країні, але й у Європі. Її творами захоплюються іноземці, деякі з них приїзять до майстерні творчого подружжя В. Зноби – Т. Голембієвської, щоб зробити замовлення славетним митцям.

У ці роки живопис мисткині набуває характерних ознак: палітра стає ще більш нестримною, мазки створюються за допомогою мастихіну та пальців руки – круглі, вдавнені. Зав-

жди присутні фактурні мазки, що притаманні майстрині упродовж усієї її творчості. В деяких роботах можна помітити змішану техніку: масляна фарба з додаванням контуру, виконаного фломастером.

Теми картин залишаються незмінними – це улюблені художницею натюрморти з квітів та пейзажі. Мисткиня, як і раніше, відображає у своїх творах настрої. З новою силою звучать філософські роздуми, що свідчать про зрілість творчого мислення.

Картину «Соняшники» (іл. 1) художниця створила під час перебування на своїй дачі. Т. Голембієвська завжди згадує цю місцевість з великим теплом, там вона набирається творчої наснаги, милується красою рідної землі.

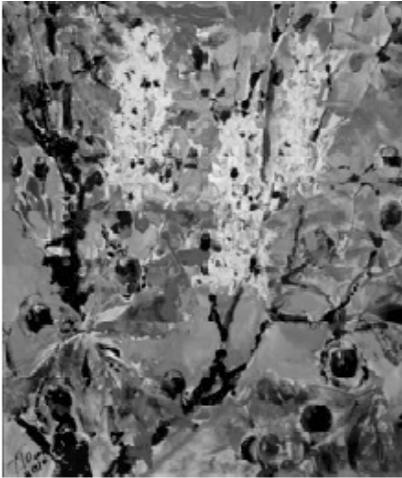
Полотно подовженого формату, на якому зображено великі квіти соняшника в оточенні зелені дерев. Сухе розпечене повітря наче застигло над полем. Рожевими баранцями мляво плывуть хмаринки, але й вони не несуть очікуваної свіжості. Тонке листя соняшників терпляче огортає могутнє стебло у сподіванні жаданого дощу. Квіти соняшника, що вже дозріли, гублять яскраві пелюстки і не витримують власної ваги. Майстерно передана яскрава зелень, жовто-оранжеві пелюстки соняшника, що оточують вже зрілі плоди, літнє блакитне небо з рожевими та білими хмаринками. Цим твором художниця наводить на роздуми про те, що сама природа навчає людину стійко переносити труднощі, яких у кожному житті трапляється чимало.

Під впливом поїздки до Греції,

яку родина Т. Голембієвської здійснила наприкінці 2003-го року, була написана картина «Греція. Берег моря». Художниця була приємно вражена красою елладських пейзажів, спокійною гладдю теплого моря. На картині зображено берег, на якому росте вічнозелене дерево. Пастельна палітра передає тихий, спокійний настрій, баранці, що хвилюють море, мають білі та блакитні відблиски, що їм надає сонце, яке ховається за хмарами. Зелень дерева, на якому також присутнє сонячне мерехтіння, зображено легкими штрихами. Стовбури дерев зроблені вдавненими мазками, а море



Іл. 1. Т. Голембієвська. Соняшники. 2009. П., о. 145x65. (З приватної збірки)



Іл. 2. Т. Т. Голембієвська. Київська осінь. 2010. П., о. 60х60. (З приватної збірки)

та небо не має чіткої кольорової грані, оскільки зливається у єдиному просторі. Картина вражає уяву єдністю кольорової гами середземноморського пейзажу. Саме такі відчуття виникають у тих, хто закохався у Грецію, відвідавши її.

До грецької теми належить картина «Храм Посейдона» – робота-натхнення, яка, немов розкрита шкатулка з дорогоцінними каменями, заворожує уяву. На височині, серед блакитного неба із білими хмарами, бачимо античну споруду. Складається враження, що вона ніби зависла у просторі, наче це примара, нав'язана спекотним повітрям. Художниця використала теплу кольорову палітру, дуже ніжну та витончену. Все переливається, плавиться в ажурному мереживі фактурних мазків.

Багато уваги художниця приділяла емоційному стану; так, в картині

«Квіти в моєму саду» вона з великою любов'ю пише квіти, милується ними. Робота виконана дуже швидко, під час одного сеансу. Зрозуміло, що для отримання подібного результату художник має володіти усіма досягненнями імпресіоністичного живопису. Картина належить до серії робіт з такою ж назвою.

Незвично вирішена картина «Київська осінь» (Іл. 2), яка з першого погляду викликає здивування – у ній збіглися дві пори року: весна та осінь. Таке незвичне вирішення композиції змушує глядача довше затриматися біля полотна. На тлі синього, весняного неба, зображено каштанову гілку з жовтим листям та з плодами дерева, які бувають лише восени. На цій же гілці намальовано квітучі каштанові свічки, що їх народжує дерево навесні. Таке поєднання викликає якісь глибинні роздуми про вічне – все народжується, квітне, визріває, а потім згасає. Це – одвічний сенс життя, своєрідна алегорія молодості та зрілості. Дуже яскраві кольори, вдале поєднання охри з каштаново-коричневим, блакитного – з білим та ніжно-рожевим; тонкі переходи від блідо-зеленого до смарагдового. Стовбур каштанового дерева має навіть фіолетово-сині відблиски. Картина насичена повітрям та пахощами весни та осені. Вертикаль, що йде від свічок каштана вгору, контрастує з відчутним рухом вниз, що утворюється завдяки плодам дерева. Дуже вишукана та емоційна робота.

У Маріїнському парку Києва Т. Голембієвська намалувала картину «Зима у моєму саду». На полотні зо-

бражено зимовий пейзаж, виконаний у пастельній гамі. Досить стримана робота, що демонструє витончений смак автора. На першому плані зображений пухкий сніг, осяяний ранковими променями. Саме у цьому білому снігові художниця відобразила увесь свій живописний талант, своє бачення білого кольору. Він мерхтить різними відтінками: рожевим, блакитним, синім, фіолетовим, охристим, бузковим. Неймовірна гра різних кольорів, що бере на себе білий – ось, що приваблює художницю, яка майстерно та захоплено виписує цей сніг. На другому плані розташовані дерева. Вони такі тоненькі та виглядають беззахисними у зимову пору року. Коли на них дивишся, відчувається мороз та виникає бажання закутатися тепліше. На третьому плані проглядається Маріїнський палац, який ледь можна розгледіти. Високе зимове небо має блакитні та білі відтінки. Передній план деталізовано кількома рухами швидких мазків. Пастозні мазки білою фарбою прикрашають роботу, що є відмінною ознакою творчості художниці.

У 2013 році Т. Голембієвська було запрошено до міжнародного чорногорського пленеру, що проходив у Которському заливі. Картина «Пейзаж. Чорногорія» була однією з численних робіт, які натхненно писала художниця в цьому чарівному місці.

На полотні бачимо величні скелі Боко-Которського заливу. Сонце наче забарвлює їх у тендітні рожеві кольори, вони відображуються у блакитній гладі теплого моря. Яскрава робота щедро насичена сонцем, морським повітрям, звучанням різнобарвних

кольорів. Заспокоїливо діють на глядача прохолодні відтінки синього та зеленого, нейтральні відтінки рожевого та коричневого. Художниці вдалося талановито передати красу одного з найкращих куточків Чорногорії.

Фантастичне враження справляє на глядача натюрморт «Вечір у Чорногорії». Антична посудина, розташована на передньому плані картини, здається, стоїть на самому краєчку понтона та ось-ось впаде у морську безодню. Вдаліні височіють величні сірі скелі, крізь які бачимо небо насиченого темно-синього кольору з білими, димчастими хмарами. Море написане глибокими кольорами смарагдової зелені у поєднанні із прохолодними відтінками різної інтенсивності. В цій роботі художниця надає перевагу холодній кольоровій гамі.

Звертається Т. Голембієвська і до свого улюбленого сюжету – квітів у вазі – у роботі «Троянди у Чорногорії». На невеличкій круглій поверхні, що вкрита білою драперією, стоїть скляний глечик для води, в якому знаходиться букет рожевих троянд. Квіти розташовано на тлі сірих скель, глядач майже не бачить неба. Образність та поетика – головний зміст цієї роботи. Вишуканість композиції поєднується із гармонійним колористичним вирішенням.

Під час перебування у Чорногорії Т. Голембієвська відвідала курортне місто Герцег-Нові, в якому через гористий рельєф зроблено багато крутих стежин та сходів. Через цю особливість його ще називають «містом тисячі сходинок». Картина «Пленер у Герцег-Нові» якраз ілюструє цю незвичайну архітектуру. Палюче сонце

осяєє сірі кам'яні стіни та вуличну бруківку. Крутими сходами піднімається молода дівчина у білій короткій спідниці. Її постать здається зовсім маленькою на тлі величного кам'яного міста.

Дуже вишукано виглядає робота «Проліски». Цю картину художниця малювала у себе вдома. На квадратній дошці невеликого формату, розташовано срібне блюдо з квітами білих гіацинтів. Праворуч бачимо коштовний срібний кавник. Предмети розташовані на білому тлі ґрунтованої дошки. Композиційне вирішення має фрагментарний характер – глядач не бачить столу, на якому, вірогідно, стоїть цей натюрморт. У роботі бачаться тенденції етюдизму, вона виконана у техніці *a la prima*. Головним її акцентом є неперевершена співзвучність кольорів. Вишуканість композиції поєднується з гармонійним колористичним вирішенням.

Цікавим з технічної точки зору є натюрморт «Мої троянди». Його особливістю є поєднання пастозного олійного живопису із чітким контуром вази, виконаним фломастером. Причому скляну посудину позначено декількома штрихами, художниця не має наміру ретельно його промалювати. Її увага цілком привернута до ви-малювання фактурними мазками пелюстків білих троянд.

У 2000-х роках Т. Голембієвська дуже плідно працює, втілюючи у свої твори враження, які отримала під час численних поїздок до Греції, Шотландії, Англії, Франції, Болгарії. Її пензлю належать чудові античні краєвиди, вона оспівує своє улюблене італійське місто – Венецію, захоплюється пейзажами Парижа та

болгарськими морськими краєвидами. Також у цей період художниця малює велику кількість різнобарвних натюрмортів, що утворюють собою цілий квітковий вернісаж.

Т. Голембієвська є майстром полотен, на яких зображено українську природу, античні пейзажі, середньовічну італійську архітектуру. Яскраві карпатські краєвиди, види Созополя, Парижа, Венеції, Афін, рідного Києва, пейзажі та натюрморти завжди мають поетичне вирішення сюжету, що характерно для творчості художниці. Її картини сповнені жагою життя, любові до природи. Вона розквітає від буяння та розмаїття кольорів, у всій своїй багатогранній красі постає на милування глядачам. На картинах художниці ми бачимо емоційну стихію, що виривається з полотен у нестримному ритмі шалених мазків. Прикметною особливістю живописної манери художниці є поєднання пастозних мазків та легких штрихів, крізь які проглядає біле полотно, а подекуди навіть воно зовсім не замальовується фарбами – художниця не боїться залишати шматки ґрунтованого полотна. І це дуже тонко та вишукано у неї виходить. Мистецтвознавці завжди відзначали яскравий колорит, що властивий майстрині протягом всієї її творчості.

Творам художниці притаманна життєстверджуюча позиція, світлоносний простір, феєрія барв, експресивний живописний темперамент, постійне новаторство. Художниця належить до майстрів колориту, оспівувачів етнічної самобутності.

Провідним жанром творчості художниці є пейзаж та натюрморт

– глибока лірика живе у квітах, де власне унікальне сприйняття художницею кольору об'єднане з традиціями імпресіонізму. Треба зазначити, що школа реалізму, яку пройшла художниця, відобразилася у багатьох її творах.

Т. Голембієвська одержима жагою творчості, яку вона висловлює в живопису. Художниця володіє потужною живописною технікою, хоча її палітра, зазвичай, стандартна. Майстриня поетично оспівує життя, подекуди вдаючись до алегорій, крізь які вона передає свій філософський світогляд. Її притаманна реалістична та імпресіоністична манера живопису.

Проаналізовані твори Т. Голембієвської засвідчують, що особливість

живописних прийомів художниці полягає в її індивідуальній творчій манері, у живопису, в якому велике значення надається кольорові як першооснові. Індивідуальна творча манера художниці характеризується поетичною багатогранністю. Її живопис поєднав реалізм з естетикою імпресіонізму. Узагальнення форм, значення кольорів – все це додає особливої виразності картинам Т. Голембієвської. Всі роботи художниці насичені кольором, сонцем та повітрям, дзвінким злагодженим колоритом, радісним піднесенням та оптимістичним світосприйняттям. Квіти, пейзажі, жанрові роботи та портрети – все осяяне сонячною експресією, емоційністю, радістю буття.

1. Бараневич Л. Б. Золота палітра. Т. Голембієвська / Л. Б. Бараневич // Київ : Віче. – 2012. – С. 70–74.
2. *Калинина. Е.* Татянин день / Елена Калинина // Київ : MUZA. UA. – 2011. – С. 10–13.
3. *Криволапов М. О.* Т. Голембієвська / Михайло Криволапов // Мистецьки Обрії. – Київ. – 2006. – № 8. – С. 100–102.
4. *Криволапов М.* Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці. Теорія. Історія. Практика / Михайло Криволапов. – Київ : КИТ, 2010. – 476 с.
5. *Мальчик Н.* *Искусство жить* / Наталя Мальчик // Караван историй. – Киев. – 2013. – С. 116–127.
6. *Сивак О.* Тетяна Голембієвська: до дня народження / Олена Сивак // Мистецьки Обрії. – 2012. – № 4. – С. 36.
7. *Стройков В. В.* Київський літопис ХХІ століття. – Київ : Видавничий центр «Метр». – 2003.

### **Особенности художественного языка Татьяны Голембиевской в 2000-х годах и современность** *Кетевани Маркарова*

**Аннотация.** Научная статья посвящена выдающейся украинской художнице Т. Голембиевской. Рассмотрены живописные особенности художественного языка, тематика произведений на основе анализа творческих работ художницы. Основой анализа являются работы художницы, которые не известны широкой общественности.

**Ключевые слова:** украинская живопись 2000-х годов, пейзаж, натюрморт.

---

**Features of artistic language  
Tatiana Holembiyevskoyi in the 2000s and the present**

*Ketevani Markarova*

**Annotation.** This article researches the life of outstanding Ukrainian artist and pedagogue with the long-term experience Tetyana Holembiyevska. This outstanding Ukrainian artist is a master of easel painting, who worked in genres of still life, landscapes and portraits. She has been painting for over six decades. Her talent has always attracted attention of the Ukrainian art critics. However, her works, particularly of the last decades, have not received well-grounded scientific research.

The importance of the research is based on the fact that in the scientific literature comprehensive complex research, which studies the works of Tetyana Holembiyevska of the period from 2000 until nowadays, nearly doesn't exist.

The article, which is based on the analysis of the works of Tetyana Holembiyevska of that period, studies her paintings, painting techniques and the main topics of the works. At that time her mastery gains certain characteristics: palette becomes more immoderate, the brushstrokes are created with the help of palette knife and fingers, they are rounded and sank. Texture brushes, which are typical of her works of the earlier period, are still preserved. In some works we can notice mixed technique: oil paint with adding of the felt-tip pen contour. The topic of the paintings are permanent: the artists' favorite flower pieces and landscapes. As well as in her earlier works, here she captures the mood. Philosophical reflection gain new vision, which show the maturity of the artistic thinking.

Tetyana Holembiyevska is a master of paintings where the Ukrainian nature, medieval Italian architecture and antique landscapes are depicted. Spectacular Carpathian landscapes, the views of Sozopol, Paris, Athenes and her native Kiev and still life paintings always have the poetic solution of the composition, which is typical of her works. Her paintings are full of love to life and nature. In her paintings we can see rich emotional sphere, which rushes out of the canvases in the reckless rhythm of grandiose brush strokes.

The article reveals that the particularity of her painting technique is in her individual artistic manner, where the color as the fundamental principle.

The typical traits of the works of Tetyana Holembiyevska are wide texture brush strokes, pastosity, agility of the brush work, abundance of the colors, laconic the composition. Realistic and impressionistic painting manner, picturesqueness, philosophical form, contemplation, poetization of the reality, the joy of being, emotionality is typical of her. The artist belongs to the masters of color and ethnic originality.

**Keywords:** Ukrainian art of the 2000s, landscape, still life.

УДК 75.058 (075.8) ІПСМ НАМУ

**Анастасія Чуднівцеь**

*асистент кафедри основ архітектури*

*Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*

*Науковий керівник: М. В. Юр, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу методології художньої критики Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ*

## **Самобутність петриківського розпису та іманентна творчість за кордоном: порівняльний аналіз художньої стилістики**

**Анотація.** Стаття є спробою розглянути місце петриківського розпису як виду українського орнаментального декоративно-прикладного малярства серед подібних розписів відомих зарубіжних осередків народного мистецтва шляхом порівняльного аналізу особливостей їхньої стилістики та художньої мови.

**Ключові слова:** народний розпис, декоративно-прикладне мистецтво, стінопис, стилістика, рослинні мотиви.

**Постановка проблеми.** В умовах активізації міжнародних комунікацій та культурної глобалізації ознайомлення широкого міжнародного загалу з досягненнями вітчизняного народного мистецтва набуває дедалі більшої значущості, оскільки зближує національну культуру з культурами інших народів. Народне мистецтво ніколи не розвивається ізольовано, зазнаючи постійних соціокультурних обмінів, часто маючи спільне походження, і в той же час воно не може бути безнаціональним, не втілювати менталітет, духовні цінності, естетичні смаки, етнічну специфіку народу. Петриківський розпис як вид народного декоратив-

но-прикладного мистецтва є першим українським об'єктом, що отримав статус нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, тому набуває актуальності необхідність чіткішого усвідомлення особливостей його художньої мови порівняно з подібними осередками народної творчості інших країн (наприклад Польщі та Росії).

**Актуальність дослідження** полягає в детальнішому вивченні художньої стилістики цих видів народної творчості та порівняльному аналізі петриківського розпису з народними розписами близького зарубіжжя, враховуючи новий щабель визнання цього виду народного мистецтва.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Дослідження виконано відповідно до теми «Художня культура. Актуальні проблеми» наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

**Аналіз останніх джерел та публікацій.** Еволюціонуючи в контексті загального розвитку національного мистецтва ХХ ст., петриківський розпис привертав до себе увагу відомих науковців. На різних етапах історичного розвитку його досліджували багато учених, зокрема Б. Бутник-Сіверський, Н. Глухенька [3], Л. Тверська, В. Ткаченко, Т. Кара-Васильєва, Ю. Смолій [10]. Аналогічним художнім явищем у Польщі є розписи в с. Заліп'є, яким приділяли увагу польські дослідники В. Хіцкель, Т. Коморницка-Росцишевська [16], Анна та Адам Бартоші [13], А. Голда [15], Д. Громчак'євич та ін. У Росії цей вид творчості розвинений у багатьох осередках, зокрема виділяється городецький розпис, особливості якого висвітлено у працях В. Аверіної, В. Василенка, Н. Приткової, О. Коновалова [6], Н. Макарової, Л. Супрун [12], А. Пермиловської, С. Жегалової, Т. Мавриної [7].

**Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Питання стилістичних особливостей петриківського розпису та іманентної йому творчості за кордоном є малодослідженими у сучасному мистецтвознавстві.

Автор статті робить спробу розглянути особливості петриківського розпису в контексті світової куль-

тури, виявити його автентичність шляхом порівняння його стилістики зі стилістикою народних розписів Заліп'я (Польща) та Городця (Росія).

**Новизна наукового дослідження.** Встановлено, що самотутній петриківський розпис, який розвивався на ґрунті національних традицій, відрізняється художньою мовою, композиційною будовою, іконографією елементів та мотивів від аналогічного виду творчості у Польщі та Росії, але близький до них за емоційною тональністю та семантикою.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** У статті пропонується розроблена автором методологія порівняльного аналізу творів петриківського розпису й іманентних йому за кордоном.

**Виклад основного матеріалу.** З історичних джерел відомо, що село Петриківка Дніпропетровської області засноване останнім кошовим Війська Запорозького Петром Калнишевським, який у 1772 р. переніс власну церкву із с. Курилівки до Петриківки, що дало змогу зареєструвати село. Спочатку воно називалося Петрівка та було зимівником П. Калнишевського. Коли у 1775 році указом Катерини II ліквідували козацтво, а П. Калнишевського відправили на Соловки, Петрівку перейменували на Петриківку [9].

У ті часи землі козацьких старшин не закріпачувалися і вважалися державною слободою. Саме це, мабуть, і вплинуло на інтенсивний розвиток народної творчості – поряд із художнім розписом розвивалися ткацтво, витинанка, різьба по дереву, ковальство, лозоплетіння, іконопис.

Історичне коріння петриківського розпису сягає в глибину традицій українських стінописів, які зустрічаються в багатьох осередках України з другої половини XIX ст. до 30-40 років XX ст. У ньому опосередковано відбилися, на ґрунті мистецтва Запорозької Січі, соціокультурні контакти минулого, передусім як зі Сходом, так і з Заходом. Безпосередньо впливали на становлення петриківської стилістики, з одного боку, українське бароко, в основу квіткових композицій якого закладалися традиції орнаменту, широко використовувані козаками для оздоблення предметів побуту і зброї, з іншого – селянське розуміння та сприйняття краси навколишнього світу. Еволюціонував петриківський розпис як стінопис та декор речей хатнього вжитку, згодом його почали виконувати на папері, окресливши наступний етап розвитку [3, с. 4]. Мистецтвознавець Ю. Смолій вважає, що хатнє малювання у формі стінопису існувало в Петриківці принаймні від 1860-х років, а малювання на папері – від кінця XIX ст. [10, с. 12]. Ці види розпису упродовж тривалого часу співіснували.

Головна ознака образної мови петриківського розпису – це прийом виконання його орнаментальних елементів і способи поєднання кольорів. Петриківський розпис, за словами Д. Степовика, можливо, найнатуралістичніший з-поміж багатьох осередків декоративного малювання в Україні [11, с. 183]. І в минулому, і тепер майстри в Петриківці змальовували квіти, фрукти, ягоди такими, якими бачили їх на лоні природи. Від покоління до покоління пе-

редавалася любов до природної форми, природних кольорів, а головне – до відтворення дрібних деталей. Тому так ретельно вималювані прожилки на кожній пелюстці квітки, загострені краї листочків, усіякі вусики й пагігці – це неодмінна ознака петриківського розпису.

Композиціям класичного петриківського розпису притаманні рівновага, масштабність мотивів стосовно сусідніх елементів і цілого аркуша. До найпоширеніших елементів, що складають основу петриківського розпису, належать: «калина», «цибулька», «ромашка», «жоржина», «кучерявка», «листок» та інші. Окреслена вище група не менш варіативно укладається у завершені композиції, серед яких виділяються найбільш уживані схеми: «килим», «букет», «вазон», «дерево життя», «s- подібна гілочка», «бігунець», «кущ» та ін.

Порівняно з іншими розписами, що побутували в Україні і характеризуються графічністю, петриківський розпис доволі натуралістичний, а підхід до розв'язання декоративних композицій у ньому – чисто живописний [4, с.161]. Проте графічність не є чужою для нього. Перш за все варто зауважити, що лінія найчастіше використовується для зведення основних елементів (квітів, листя) в єдине ціле і є своєрідною імітацією стебла. Петриківське мистецтво, яке, в свою чергу, відображає природу степової зони, не має у своєму арсеналі ламаних ліній – всі вони плавні, витончені й тендітні.

Інколи невеликі лінії використовують для оздоблення квітів чи ли-

стя, так зване «краплагіння» – декоративне прикрашання основних елементів дрібними лінійними мазками задля їх більшої довершеності, як правило, засобом уведення контрасту, часто краплаку (звідси й назва); або щоб виділити середину квітки чи надати деякого об'єму пелюсткам. Альтернативою «краплагінню» може слугувати продряпування по сирій темпері. Ці прийоми наближують петриківський розпис до графіки.

У трактуванні ж кольору простежується певна умовність, не йдеться ні про світлотінь, відблиски чи рефлекси, а кольори використовуються переважно чистими, узгоджуючись один з одним в єдиному колориті, то в теплому, то в холодному. Для колориту традиційного петриківського розпису характерне контрастне сполучення основних і додаткових кольорів спектра – кольори, якими забарвлена переважна більшість стенової флори [11, с. 187]. На нашу думку, перші художники тільки наслідували колористику природи і лише згодом почали втілювати у кольорові забарвлення різних елементів своєї композиції ті чи інші символічні значення. Також вибір фарб прямо залежав від можливості їх добути, тобто малювали тим, що було у легкому доступі – барвниками органічного і рослинного походження. Цікаво, що чорний колір, попри його доступність, у петриківському розписі не використовувався.

Існує певна схожість петриківського розпису із настінним малюванням Заходу, зокрема західно-слов'янських народів, що також мало значний вплив на культуру нашого народу, щось запозичуючи з неї, а щось привносячи своє. Зокре-

ма, схожий на петриківський орнамент для оздоблення домівок існує в суміжній нам польській культурі. Передусім слід відзначити такий відомий художній осередок стінописів, як Заліп'є.

Заліп'є є одним із найцікавіших етнографічних осередків Польщі, славу якому принесла місцева традиція розпису екстер'єру та інтер'єру споруд, що сформувалася наприкінці XIX ст., коли старовинні печі були замінені сучаснішими, з димарями. Аби приховати потемнілі стіни, жінки намагалися прикрасити їх круглими плямами різнокольорового вапна, що згодом набували форми простих квітів, які, сплітаючись у детально виписані букети, переважають у місцевих розписах і тепер [13]. Тобто, заліп'євський розпис на початкових етапах свого становлення був досить геометризований і складався з точок, вигнутих хвилястих ліній, кружечків, зигзагів тощо. У стилізованих квітах сучасного розпису простежується схожість на півонію, троянду, люпин, сонях, ромашку, колосок. Як за формою так і за кольором їхні зображення, як правило, співвідносяться з відповідниками у природі. У розписі також простежується розподіл елементів на головні та додаткові.

Проте різнокольорові плями, що називають «пацками», не втратили своєї актуальності і досі прикрашають стелі заліп'євських будинків, які пізніше, на думку дослідниці Агнешки Голди, ймовірно, стали частиною кодової комунікативної системи, репрезентуючи в ній Місяць [15, с. 145]. Іншим цікавим елементом заліп'євського орнаменту, що більше поширений у вишивці, але фігурує і в розписі, є «лапки», які являють со-

бою V-подібний мотив, нагадуючи за формою пташину лапку. Це уособлює тісний зв'язок польської народної культури із пташиним світом, особливо журавлями, які асоціювалися з весною та початком нового життя. «Лапки», повторюючись у зигзагоподібній послідовності, являють собою інший елемент – «зубки», що має архаїчне слов'янське коріння і ототожнюється з богинею землі, яка часто поставала в мистецтві давніх слов'ян в образі пташки [14, с. 7].

Заліп'євські орнаменти засновуються на контрасті. В одній композиції поєднується досить багато кольорів, що надає розписові яскравості й барвистості. Найчастіше зустрічаються такі поєднання: зелений – червоний (або рожевий), блакитний – жовтий. Тло зображення здебільшого біле, а залежно від утилітарності предмета, на який наноситься, може бути і жовтим, і коричневим, і синім. Визначальною характеристикою цього розпису, порівняно з петриківським, є обведення основних елементів темнішим контуром і майже повна відсутність градації одного й того ж кольору, що надає розписові певної графічності.

Цей вид мистецтва був невідомим у науковому середовищі аж до 1905 року, аж поки один клерк із Кракова, Владислав Хіцкель, був вражений одним із таких будиночків і став першим, хто опублікував статтю про них в етнографічному періодичному виданні «Люд» («Lud»). Після війни зазначений вид народного мистецтва почав занепадати і відродився лише завдяки зусиллям етнографів.

Змагання з «хатніх розписів» почалися у 1948 році та проводилися до 1965-го, ставши щорічною подією. Окрім Заліп'я, поодинокі будинки,

розписані у такому стилі, можна зустріти і в сусідніх селах, але, не зважаючи на це, Заліп'є залишається найпопулярнішим завдяки неймовірному таланту місцевої художниці Феліції Цурилової (1904–1974). На жаль, хати в селі дуже розкидані, розмальовані будівлі віддалені від головної дороги та ще й, на додачу, музеями вони не є і, власне, функціонують як об'єкти домашнього господарства. Єдиний такий музей – будинок Феліції Цурилової.

Це народне мистецтво «торкнулося» не лише будинків, а й церкви в Заліп'ї. На вигляд вона нічим не відрізняється від звичайної сільської церкви, окрім розписаного екстер'єру. У такому ж стилі виконана й місцева школа, інші громадські будівлі теж розмальовані. З метою популяризації цього унікального народного мистецтва Тарновським етнографічним музеєм влаштовуються щорічні змагання «Розмальований будиночок», які є найкращою нагодою побачити, як працюють місцеві художники. Варто зазначити, що колись подібні заходи були важливою частиною суспільного життя і в Петриківці. Змагання відбуваються навесні, відразу після великодніх свят. Талант місцевих художників не обмежується лише настінними розписами – окрім них, вони виготовляють вишиті та розмальовані простирадла для меблів, прикрашають орнаментами скатерті, фарухи, порцеляну та скло [17].

Низка осередків народного розпису сформувалась як складова російської художньої культури – Гжель і Федоскіно, Хохлома і Палех. Цікавим варіантом цього неповторного виду народного мистецтва постає городецький розпис – відомий народний промисел Нижньгородського

краю. Він отримав розвиток у другій половині XIX ст. в селах біля Городця за Волгою.

Жителі навколишніх сіл були майстерними ремісниками: ковалями, ткачами, малярами, різьбярами, теслями та столярами. Ліси в Заволжі давали багато дешевого матеріалу, з якого робили все – від дитячих іграшок до меблів. Особливою популярністю користувалися городецькі прядки, які у великій кількості продавалися на Нижньгородському ярмарку і були поширеними у всій Росії. Їх із задоволенням купували завдяки барвистим розписним картинкам на денці прядки. Після закінчення роботи такими денцями господині прикрашали стіни замість картин. Цікавим фактом є те, що спочатку дно прядки прикрашали різьбою, яка лише з часом трансформувалася у живопис – різьбу почали розфарбовувати, а згодом відмовилися від неї на користь декоративного розпису [12, с. 12]. Надалі таким розписом почали прикрашати не тільки прядки, а й багато предметів народного побуту: стільчики, кошики, короби, сільнички та іграшки.

Городецький розпис як художній промисел існує з середини XIX століття й вирізняється своєрідною манерою і, попри те, що не є хатнім малюванням, виступає складовою декоративного розпису як виду народної образотворчості.

Народні майстри Городця поєднали в єдину художню систему багатий квітковий орнамент, образи казкових тварин та картини життя міста й села [7, с. 12]. Ці образи розкривали задуманий майстром сюжет, тому можна було бачити в ньому антропоморфні та зооморфні (коні, леви, гуси, півні) елементи. Композицію обрамовував рослинний орнамент, елементами якого найчас-

тіше були «троянда» та «городецька купавка». Найпоширенішою композиційною схемою вважалося зображення двох вершників, розташованих з обох боків пишної квітки, над якою ширяє птах. Такий малюнок займав верхню частину денця, у нижній частині, відділеній фризом з орнаментальних узорів, що нагадують архітектурні карнизи, розміщувалась інша жанрова сценка. Симетричне розташування вершників обабіч квітки являє собою повторення давніх прийомів народної творчості, що сходять до язичницьких символів священного дерева (тут воно замінене квіткою) та фігур божеств, розташованих по обидва боки [6, с. 26].

Колірна гама городецьких орнаментів багатобарвна. Поширеним є поєднання золотавого тла з червоними і синіми квітами або чорного тла з жовтими квітами. Колористичне вирішення часто побудовано на нюансі кольору й тону, розпис здебільшого графічний. Контур – обов'язкова складова городецького розпису – може бути світлий або темний, залежно від тла. У наші дні майстри використовують олійні фарби, що розширило колірну гаму. Але мотиви і технологія городецького розпису залишилися колишніми. Сучасні художники, як і колись, розписують всілякі дерев'яні вироби: шкатулки, скриньки, декоративні панно, шафки, полицки, хлібниці, сільнички, іграшки та меблі.

Як бачимо, деякі історичні події, спільні тенденції розвитку в різних національних художніх осередках досить схожі, проте петриківський розпис не втрачає від цього своєї самобутності, він має власні стилеві ознаки, формуючи власний стиль. петриківського, заліп'євського та городецького народних розписів.

Петриківка	Заліп'є	Городець
<b>Композиція</b>		
<p>Петриківський розпис характеризується плавністю – відсутні рівні чи ламані лінії.</p> <p>Основні композиційні схеми: s-подібність, вигнутість, як під лекало, лінії основного стебла, вписаної, як правило, в еліпс, «вазон», «букет», «фриз-бігунець»; повторення одних і тих же елементів у ритмічній послідовності, що символізує нескінченність, є образом вічного народження і вмирання; урівноважена асиметрія переважає над симетрією, особливо у сучасному петриківському розписові</p>	<p>Схеми розписів: «букет», який на площині розміщується як знизу догори, так і згори донизу, по діагоналі і може бути композиційним елементом фризу; лінія основного стебла, як правило, пряма; «фриз» – гірлянда з квітів, у центрі якої розміщені великі квіти, а по мірі віддалення від нього – розміри квітів зменшуються.</p> <p>Для цього розпису характерна симетричність, а інколи й геометричність розташування форм. Асиметрія майже не зустрічається – будь-яка асиметрична форма утворює симетричну єдність з подібною</p>	<p>Особливістю розпису є оточені квітковими візерунками фігури коней, птахів, фантастичних звірів і птахів, сцени прогулянок і чаювань, виконані широким, вільним мазком із графічним обведенням зображень білими і чорними лініями, які підкреслюють чіткий ритм композиції.</p> <p>«Гірлянда» – одна з найпоширеніших орнаментальних форм у цьому розписові; класична гірлянда – композиція з великої троянди в центрі і менших квітів та бутонів по краях.</p> <p>Поширеною схемою є також «вазон».</p> <p>До сюжетних</p>

	<p>шляхом її повтору або дзеркального відображення.</p> <p>Розпис часто вписаний у геометричні форми</p>	<p>композицій часто включається предмети інтер'єру.</p> <p>Яскраво виражена симетрія</p>
<b>Колір</b>		
<p>Контрастне поєднання основних і додаткових кольорів – важлива ознака петриківського розпису. Використання кольорових «розтяжок» та різних відтінків одного й того ж кольору сприяє більшій «живописності».</p> <p>Традиційне колірне поєднання: червоний – зелений. Основне тло зображення – біле, можливе чорне (починаючи з кінця 50-х років).</p> <p>У сучасному петриківському розписі зустрічаються сміливі поєднання</p>	<p>Розписи із с. Заліп'є будуються на контрасті. В одній композиції поєднується багато кольорів, що надає розписові яскравості й барвистості.</p> <p>Найчастіше зустрічаються поєднання: зелений – червоний (або рожевий) – блакитний – жовтий. Тло зображення здебільшого біле.</p> <p>Характерною особливістю цього розпису є об'єднання основних елементів темнішим контуром і майже повна відсутність градації одного й того ж кольору, що надає</p>	<p>Колірна гама – поєднання золотавого тла з червоними і синіми квітами або чорного тла з жовтими квітами.</p> <p>Колористичне рішення часто побудоване на нюансах кольору й тону.</p> <p>Розпис здебільшого графічний, нарочито декоративний. Контур – обов'язкова складова городецького розпису</p>

<p>кольорів та поява кольорового тла, існує тяжіння до обмеженої колірної гами</p>	<p>розписові певної графічності</p>	
<p><b>Основні елементи</b></p>		
<p>«Калина» зображується пальцем як група ягід, зібраних у кетяг (як, власне, вона й існує в природі); «цибулька» нагадує за формою половину розрізаної цибулини (звідси й назва, бо, вірогідно, раніше саме половину цибулини використовували для створення спеціальних принтів); «кучерявка», «мальва» та інші стилізовані рослини.</p> <p>Серед зооморфних елементів часто зустрічаються птахи: півні, жар-птиці, пави.</p> <p>«Ажурність» створюється дрібними волютоподібно закрученими деталями –</p>	<p>Стилізовані квіти, в яких простежується подібність до троянди, соняха, ромашки, колоска.</p> <p>Дрібні деталі представлені переважно бутонами; архаїчний V-подібний мотив «лапки»; мотив «зубки», що є уособленням матері-землі, мотив «пацки», – круглі крапки, що зображуються на стелі інтер'єру та екстер'єру</p>	<p>«Троянда», «городецька купавка». Люди, коні, леви, гуси, півні</p>

«півниками», які є імітацією травинок		
<b>Застосування</b>		
<p>Етимологічно петриківський розпис виник як настінний, згодом поширився на побутові предмети: скрині, сани, вози. З появою паперу існував у вигляді «мальовки», невіддільно від архітектурного середовища.</p> <p>Починаючи з кінця 50-х років, домінував на предметах побуту як підлаковий і продовжує розвиватися здебільшого як підлаковий розпис по дереву і металу та як станковий розпис. В архітектурі зустрічається рідше, проте актуальності своєї не втрачає</p>	<p>Розпис у с. Заліп'є виник і продовжує існувати як предмет декору інтер'єру та екстер'єру, невіддільно від архітектури. Проте художники оздоблюють розписом також простирадла для меблів, прикрашають орнаментами скатерті, фартухи, порцеляну та скло</p>	<p>Прикрашання предметів народного побуту, таких як прядки, шкатулки, скриньки, декоративні панно, шафки, полицки, хлібниці, сільнички, іграшки, меблі тощо</p>
<b>Матеріали</b>		
Традиційно у петриківському розписі	Художники малювали різнокольоровим вапном,	Для розпису використовували

<p>використовувалися природні фарби – органічні та рослинного походження, замішані на природних емульсіях, здебільшого на яєчному жовтку (яєчна темпера). Інструментами слугували власні пальці, саморобні пензлі (з котячої шерсті), рогозина та ін.</p> <p>У наш час вибір фарб залежить від матеріалу, на якому розпис виконується: акварель, гуаш, олійні, керамічні, для текстилю.</p> <p>До інструментів додалися піпетка, фабричні пензлі (білка, колонок, щетина)</p>	<p>глиною, сажею. Зв'язувальною речовиною слугували молоко, цукор, яєчні білки.</p> <p>Мальovali пензлями з кінської гриви, шкіри чи людського волосся</p>	<p>темперу – пігменти, розведені на олійно-казеїновій емульсії. Найпоширенішими фарбами були: білила цинкові, кадмій жовтий, кадмій оранжевий, вохра світла, вохра червона, кобальт фіолетовий, сієна натуральна, окис хрому, зелень смарагдова, ультрамарин, сажа газова</p>
---	--	---

**Висновки.** Вищенаведені результати порівняльного аналізу дають підстави зазначити, що петриківський розпис розвивається в загальному контексті цього виду вітчизняного народного мистецтва як його своєрідна і неповторна складова, втілюючи в собі духовний зв'язок українців із природою – важливу рису української ментальності, внутріш-

ньо притаманну їм щирість (кожна квітка повернута в бік глядача), вірування і надзвичайне прагнення до волі, що теж відображене в розписові, де жодна квітка чи листок не перекривають сусідні і мають однакові можливості вільно розвиватися та співіснувати. Сьогодні петриківський розпис, увібравши найкращий досвід поколінь, національну худож-

ню традицію, делегує у сучасний світ самобутню культуру регіону Південного Придніпров'я – історичної колиски запорозького козацтва, його могутній демократичний дух, своєрідність поетичного світосприйняття та глибину народного художнього мислення [1, с. 120].

Водночас внаслідок історичних подій та географічного розташування, мистецтво українців ніколи не розвивалося ізольовано, а зазнавало постійних впливів. Саме тому багато дослідників знаходять безліч спільних рис української образотворчості як із осередками західного народного мистецтва, так і східного. Певній схожості також сприяє спільність походження культур з одного й того ж джерела (індо-європейська пракультура). Така подібність спостері-

гається і в мовах, і в усній народній творчості. Отже, декоративно-прикладне мистецтво України має багато спільного з мистецтвом інших народів.

Тим часом саме культурні відмінності, спонукаючи нас обмінюватись матеріальними й духовними цінностями минулого і сучасного як виявом надзвичайно багатогранного бачення та інтерпретації світу, створюють етнічну самобутність мистецтва та його національний характер.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Результати дослідження можуть бути використані для розробки методики порівняльного аналізу стилістики творів петриківського розпису та іманентних йому за кордоном.

1. *Богомаз К. Ю.* Петриківський край: історія та сучасність / К. Ю. Богомаз (керівник авт. колективу), Н. М. Буланова (1–4 розділи), Л. М. Сорокіна (7–11 розділи). – Дніпропетровськ. ІМА-прес, 2011. – 192 с.
2. *Величко Ю. В.* Український живопис / Ю. В. Величко. – К.: Мистецтво, 1989. – С.191.
3. *Глухенька Н.* Чарівники з Петриківки / Наталя Глухенька // Вісті з України. – 1983. – 20 травня. – №19.
4. *Глухенька Н.* Нев'янучий квіт Петриківки / Наталя Глухенька // Культура і життя. – 1980. – 11 грудня.
5. *Данченко О.* Невмируще джерело / О. С. Данченко. – К., 1975. – С.161.
6. *Коновалов А. Е.* Городецкая роспись / А. Е. Коновалов. – Горький: Волго-Вет. кн.изд-во. – 1988. – С. 234.
7. *Маврина Т.* Городецкая живопись / Татьяна Маврина. – Л.: «Аврора», 1970. – С. 138.
8. *Марченко Т.* Особливості світогляду українських народних малюнків / Т. Марченко // Артанія. – 1997. – № 3. – С.77–78.
9. *Панко Ф. С.* Спогади Панка Федора Савича про петриківський декоративний розпис, його історію і розвиток / Ф. С. Панко // Родинний архів В. Ф. Панко, 2002. – 25 с.
10. *Смолій Ю. О.* Хатне малювання Петриківки другої половини XIX – першої третини XX століття (витоки, еволюція, художні особливості): автореф. дис. канд. мист. / Смолій Ю. О.; НАНУ, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2011.
11. *Степовик Д.* Скарби України: Наук.-худож. кн.: Для серед. та ст. шк. віку / Дмитро Степовик. – К.: Веселка, 1990. – 192 с. : іл.

12. *Супрун Л. Я.* Городецкая роспись. Истоки. Мастера. Школа / Л. Супрун. – М., Культура и традиции, 2006. – С.148.

13. *Bartos, A & Bartosz, A.* 1992, Kolorowe Zalipie: Przewodnik, Museum Okregowe w Tarnowie, Tarnow.

14. *Gimbutas, M.* 1989, The language of the Goddess. – Thames & Hudson, New York.

15. *Golda Agnieszka*, Weapon of choice: installation art and the politics of emotion, Doctor of Philosophy thesis, Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, 2012.

16. *Komornicka-Rosciszewska, T.* "Konkurs Malowana Chata Na Powislu Dabrowskim", Polska Sztuka Ludowa, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wroclaw Warszawa Krakow & Gdansk, 1977, vol. 31, no 2, pp. 95–106.

17. *Zalipie*, ThePaintedPoland [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL:<http://www.amusingplanet.com/2014/03/zalipie-painted-village.html>

### **Самобытность петриковской росписи и имманентное творчество за рубежом: сравнительный анализ художественной стилистики**

*Анастасия Чуднивец*

**Аннотация.** Статья является попыткой рассмотреть место петриковской росписи как вида украинского орнаментального декоративно-прикладного искусства среди аналогичных зарубежных центров народного творчества, путем сравнительного анализа особенностей их стилистики и художественного языка.

**Ключевые слова:** народная роспись, декоративно-прикладное искусство, стенопись, стилистика, растительные мотивы.

### **Originality of Petrykivka painting and immanent folk painting styles abroad: a comparative analysis of the artistic stylistics**

*Anastasia Chudnivets*

**Summary.** The article considers the place of Petrykivka style of painting as a kind of Ukrainian ornamental decorative art among the similar foreign folk painting centres, by means of the comparative analysis of peculiarities of their stylistics and artistic expressiveness. Petrykivka painting has developed as a kind of folk art and its unique component, embodying Ukrainian spiritual connection with nature and culture. Ukrainian art has never developed in isolation, without influencing and being influenced by sociocultural exchange. On the one hand, the development of the stylistics of Petrykivka painting was influenced by «Ukrainian Baroque», which ornamental traditions were based on the floral motifs used by Cossaks for decorating their arms and household items, including some oriental borrowings. On the other hand, peasant understanding and folk poetic interpretation of the surrounding world were the basis of it. So it cannot but have national features, embodying the mentality, cultural wealth, aesthetic taste and ethnic specificity of a nation.

Therefore Petrykivka painting, which takes its roots in wall-painting, which was spreaded in XIX century all over Ukraine, has much in common with the painting centers of Western and Oriental folk art. These cultural differences

induce us to exchange material and cultural wealth of past and present as manifestation of versatile vision and interpretation of the world, create ethnic originality of art and its national character.

This article aims to examine the peculiarities of the traditional Ukrainian folk art – Petrykivka decorative painting, in the context of world culture, showing its authenticity by comparison of its stylistics with the stylistics of the similar folk art centres – Zalipie and Gorodets.

**Key words:** folk art, decorative art, wall painting, stylistics, floral motifs.

УДК 73(510)

**Ібо Чжан**

аспірант кафедри ТІМ НАОМА

Науковий керівник: професор О. Федорук

## **Спілка скульпторів Сучжоу: симбіоз традицій та модерності**

**Анотація.** У статті вперше простежуються шляхи розвитку скульптури в Суджоу (провінція Цзянсу) – важливому культурно-мистецькому центрі Середнього Китаю.

У дослідженні йдеться про логічні мотивації, що зумовили розвиток скульптури в головному місті Китаю – Суджоу провінції Цзянсу, а саме: якісну підготовку мистецьких кадрів; зв'язок зі світовими мистецькими центрами; організацію об'єднання скульпторів у Спілку, що спонукало їх до колективної презентації творчості у виставках 2015 р.

**Ключові слова:** державна спілка скульпторів, традиція, сучасна пластика, теракотові воїни Ян Міня, Університет технологій та дизайну, експозиція, етнонаціональний, модернізм, інновації, академізм, «червона класика», комунікативність.

**Постановка проблеми.** У сучасному візуальному мистецтві спостерігається успішний розвиток регіональних відмінностей скульптури, серед яких виокремлюється такий важливий культурно-мистецький та промислово-економічний центр Середнього Китаю, як Сучжоу провінції Цзянсу. Динаміка процесу викликана фактором успішної підготовки покоління майстрів пластики, що зумовило активізацію уваги до скульптури, а звідси – увагу до її презентації на різних виставках. З одного боку, такий сплеск був визначений організаційно завдяки демонстрації виставки 2015 р., приуроченої заснуванню спілки скульпторів міста, а з іншого – зростанням кількості молодих мистців, завдяки успішній професійній підготовці покоління

нових творців, котрі чимраз більше ототожнюють творче персональне покликання з світовими візуальними практиками.

**Актуальність теми** зумовлена мистецтвознавчою потребою у висвітленні й узагальненні мистецьких рухів і практик, креативних ініціатив нового мистецького мислення в атмосфері загальнокитайського й регіонального на рівні Сучжоу.

Дослідження новітніх процесів мистецької практики збагачує мистецтво-знавчий дискурс і бачення проблеми в цілому.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Практика скульпторів Сучжоу привертає увагу в загальному вимірі китайської мистецької творчості. В українському мисте-

цтвознавстві тема висвітлена на прикладі видатного мистця Шен Цянгуо, чия практика відповідає характерові інтенсивного розвитку міста. Зовсім недавно вийшов у світ двохтомний каталог, що об'єднує художників традиційної пластики і мистецтвознавчого спрямування [3; 4]. Автор фундаментальної праці Ван Сяодум зробив вагомий внесок у дослідження скульптури Середнього Китаю. Базовими працями можна вважати монографії Сун Ченьхуа: «Історія китайської скульптури», «Модерна скульптура Китаю»; Ван Цюна «Історія китайської античної скульптури»; Фань Діан «Сучасне китайське мистецтво 1979–1999 р. Скульптура, кераміка, графіка»; Чен Пей: «Колекція каталогів сучасної китайської скульптури», «Скульптура Китаю – скульптура, місто»; Ван Цяньліан «Каталог скульпторів Сучжоу».

Важливими для даного дослідження є також праці таких західних науковців, як С. Фінджеральда («Китай. Історія культури»), Е. Грищака («Пекин: Китайська стіна»), Г. Крюгера («Китай. Полная история Поднебесной»).

**Мета статті** – простежити шлях розвитку сучасної скульптури Сучжоу в контексті її організаційної інтеграції на рівні утвореної 2014 року Спільки скульпторів Сучжоу. Зауважимо, що виставкою 2015 року митці продемонстрували зв'язок з глибокими традиціями художньої культури Середнього Китаю й необхідність входження власної практики в новітні творчі концепти; також учасниками виставки показано якими засобами досягнуто освоєння модерного та по-

стмодерного простору.

Автором поставлене завдання дослідити практики на ґрунті першої виставки скульпторів Сучжоу, що концептуально дають підстави для твердження про новітній мистецький дискурс у межах пластики. Така практика привернула увагу до ініціатив мистецького простору Сучжоу художників з близького від Сучжоу Шанхая, а також міст Пекіна, Нанкіна, не кажучи про зацікавлення потенційними можливостями творчих особистостей із Сінгапура – міста-побратима Сучжоу, Тайваню і США.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сучжоу – місто з багатовіковою історією, засноване ще у 514 р. до н.е., на сьогодні йому вже понад 2500 років. Сучжоу нині – це батьківщина високоосвічених людей, один з найважливіших центрів культурно-мистецького життя давнього Китаю – місця заснування шкіл поетів, музикантів, художників-пейзажистів в часи династії Мін [1].

Сучжоу – осередок багатьох мистецьких центрів й окраса живопису та каліграфії. Особливої уваги заслуговує традиція, що вплинула на історію гравіювання печаток – традиція стилю чжуань, якій уже понад кілька сотень років. Вона в особливій шани сьогодні. Гравіювання печаток опосередковано стосується мистецтва скульптури міста Сучжоу. За часів давнього Китаю скульптура слугувала як атрибут для гробниць та для буддизму. Однак у повсякденному житті частіше використовувалося мистецтво народного гравіювання технологічного характеру. Серед дав-

ніх скульпторів Китаю відоме ім'я жителя Сучжоу Ян Хуейчжи, який творив в епоху династії Тан.

Визначною сторінкою в історії китайської давньої скульптури стала традиція гравіювання на камені, дереві, цеглі, нефриті та фруктових кістках, яка й досі передається від покоління до покоління. Сучжоу стало одним з найважливіших міст мистецтва народної пластики Китаю, що була поширена в усій країні [3].

Упродовж останніх 20 років місто Сучжоу (провінція Цзянсу) посідає перше місце в Китаї за рівнем розвитку економіки. Більше 50 % підприємств з іноземним капіталом зробили інвестиції в це місто, що сприяло ефективності економіки. Таким чином, упродовж 10 останніх років сучасна міська скульптура набула значного розвитку [4]. Як наслідок виникла велика кількість підприємств з виготовлення скульптури, виховано чимало талановитих скульпторів, які успішно займалися художньою творчістю у цій галузі. До 2014 року в Сучжоу не існувало жодної державної спілки скульпторів. Таке становище не сприяло успішному розвитку цього виду мистецтва, що добре розуміли митці-скульптори. Саме їхніми стараннями в Університеті технологій та дизайну Сучжоу, що вважається найсильнішим і найдавнішим проєкним Університетом живопису та мистецтва в місті були започатковані основи для розвитку сучасного руху за підтримки державного й місцевого відділів культури, управління державної адміністрації, а також за ініціативи 20 уповноважених представників мистецького світу.

Так, 10 квітня 2015 р. було засновано Спілку скульпторів Сучжоу [5].

На честь цієї великої події у всесвітньвідомому парку Чжочжені та художній галереї Університету технологій та дизайну були організовані міжнародні виставки скульптури – масштабні експозиції пластики в історії давнього міста.

Спілка скульпторів міста Сучжоу, порівняно з аналогічними творчими організаціями інших міст, провінцій, має характерну особливість: співіснування етнічних традицій та модерних інновацій. Відносна культурна локальність міста, з історичної точки зору, сприятливо впливала на збереження традиційних засад народного мистецтва від покоління до покоління, дозволивши гравюрі та скульптурі «утримати» відповідний національний колорит та почуття, зберегти свій локальний «смак». Однак швидкі темпи розвитку економіки міста створили сприятливі умови для появи групи видатних (за останні 15 років) скульпторів, які поєднали народне та західне види мистецтв. Під впливом народного традиційного естетичного клімату було започатковано особливий стиль етнонаціонального мистецтва, що став пріоритетним в даний історичний момент [6].

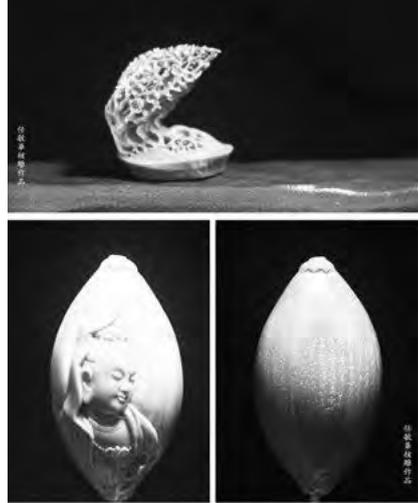
Згадувана автором дослідження виставка 2015 р. відбувалася у двох експозиційних павільйонах. Виставка, що проходила на території Університету технологій та дизайну представила сучасне мистецтво та західний академізм, причому велика кількість експонованих творів належала молодим скульпторам, що демонструвало життєву енергію



Іл. 1. Сон Шуейгуань.  
Фруктові кісточки

сьогочасного мистецтва міста. Друга виставка, що відбулася у славетному приватному саду-парку Джуоджен, представляла твори, виконані митцями старшого покоління, завдання яких – продемонструвати традиційне мистецтво гравюри [7].

Яскравою категорією стародавньої традиційної скульптури Китаю є скульптура технологічного характеру. В давнину найбільш розповсюдженою на півночі Китаю була буддистська скульптура та скульптура для гробниць, тоді як у південному регіоні перевагу надавали технологічній скульптурі, найвідомішими прикладами якої були різьблення по дереву, нефриту, бамбуку, на кісточках фруктових плодів та виготовлення фігурок із коріння дерев [8].



Іл. 2. Жен Мінхуа.  
Фруктові кісточки

Місто Сучжоу – одне з найвідоміших місць виготовлення традиційної технологічної скульптури в стародавньому Китаю. Це традиційне мистецтво з багатовіковою історією збереглося й донині. Що ж до спілки скульпторів м. Сучжоу, то одним з її членів є група майстрів гравюри та прикладного мистецтва, куди входять такі відомі у Китаї спеціалісти з різьблення по нефриту, як Юй Тін, Ма Хонвей і Цзян Сі; майстри різьблення по дереву: Чжун Цзіньде, Цай Юньді та Лю Імін; майстри різьблення на кісточках фруктових плодів: Сон Шуейгуань, Сун Мейїн, У Цзяньдун та інші [9]. Їхні скульптурні витвори змогли зберегти сутність давньої традиційної технологічної скульптури Китаю (іл. 1, 2, 3, 4).

На першій виставці спілки скульпторів м. Сучжоу (2015) увагу було приділено не лише традиційній, але й



Іл. 3. Ма Хонвей. Нефрит

сучасній скульптурі. Так, на виставку Спільною було запрошено чимало видатних сучасних майстрів з усієї країни, зокрема: Лі Сянцзюнь, Цен Ченган, Лі Хе, Чжао Мен, Вей Сяомін, а також Цю Тайян і Ху Дунмін (родом із Тайваню), та Ян Цзицян, Цай Веньцзя, Се Дунлян (родом з Сінгапуру), що підняло престиж експозиції до міжнародного рівня.

Проте, головна роль була відведена місцевим сучасним художникам Сучжоу. Особливу увагу привернув модерністично транслітерований ряд історично знаних теракотових воїнів, що немовби повертали пам'ять до знаного класичного поховання восьмитисячної теракотової армії з гробниці імператора Цінь Шихуанді [10]. Модерністична «презентація» армії була успішно втілена в техніці полімеру головою спілки скульпторів



Іл. 4. Сю Венпін.  
Один із 24 богів. Дерево

Ян Міном; масштабну композицію авторові вдалося просторово реалізувати на майдані Сохо біля Олімпійського стадіону, в північному районі Бейдзіна [13]. Інтерпретація сучасником давньої ідеї була зумисне включена до контексту театралізованого дійства, що передбачало кінетизм групових або окремих постатей – вершників або піших «акторів армії». Композиція об'єднувала групи воїнів у різних ситуаціях: у наступі зі списками, в динаміці уявної битви, окремі постаї – вершники або, навпаки, як в історичній теракотовій армії, воїни, що зображені, немовби ізольовано



Іл. 5. Ян Мін.  
Про біг. Фарбований полімер. 2014

від маси війська. Серія Міна посіла чільне місце в експозиції виставки, сколихнувши уяву масштабами того, що відбулося в минулому: від майстерні вона перетнула виставковий простір і далі була вже реалізована на майдані Сохо.

Здобули визнання поза межами Сучжоу інші твори Ян Міна: «Я вище, аніж я» (2010), «Краєвид з дівчинкою» (2013), «Краєвид з жіночою фігурою» (2014), де ілюзія можливого доведена до стану сприйняття реально неминучого, і де психологічне відчуття такого моменту, що має настати, внутрішньо логічно вмотивоване (іл. 5).

Духом мистецької свободи пройнята вся мистецька спадщина знаного в Китаї скульптора із Сучжоу Шен Цянгуо – монументально-просторова, станкова, декоративно-паркова, а також рівноцінний їм *sculpture art*. Твором, який зробив відомим ім'я молодого скульптора стала монументальна композиція заввишки 8, 8 м, відкрита з нагоди 5-річчя Нового Сучжоу – району міста, що демонструє постіндустріальний динамізм та розвиток технологічного й культурно-мистецького прогресу. В істо-



Іл. 6. Шен Цянгуо.  
Весняний камінь. Бронза. 2014

рію сучасної пластики міста Сучжоу увійшла композиція під назвою «Діалог», призначення якої – стати «аркодужним мостом» між Сінгапуром та Сучжоу.

Здобула визнання в багатьох країнах Сходу і 48-ми метрова композиція Шена Цянгуо «Вище», що зодовільнила амбіції урбанізованого міста.

Шен Цянгуо – знаний і працюючий майстер, творчо налаштований на діалоги, що презентують ефективне входження китайської пластики до світового трансавангардного та постмодерністського мистецького простору. В його активі спостерігаємо багато нефігуративних творів станкового характеру з металу, металевого брухту, що апелюють до сторінок класичного авангарду та постмодерну («Усе ра-

зом», 2011; «Шукати простір», 2014; «Пам'ять Дзянь Нань», 2014) (іл. 6). Талановитий Шен Цянгуо успішно виступив на першій міжнародній презентації в Сучжоу, а його твір було відзначено престижною премією.

Оригінально було визнано абстрактну скульптуру у виконанні заступника голови спілки Шена Цянгуо, однак «серцем» національної виставки образотворчого мистецтва став єдиний твір – робота молодого скульптора Чжана Ібо під назвою «Діалог про майбутнє» (іл. 7).

На виставці також було представлено скульптуру, виконану молодим українським скульптором Павлом Болгариним, який на сьогоднішній день працює в інституті мистецтва Сучжоу та є одним з активних членів мистецького колективу міста.

Спілка скульпторів Сучжоу відіграє важливу роль у культурі провінції та міста. Її комунікативність сповнює атмосферою духовності всю провінцію й найголовніше – вона важлива для розвитку усієї китайської пластики. Своїми ефективними діями, функціональною масштабністю спілка за короткий період творчого життя привернула увагу всієї країни. Чимало відомих митців з Пекіна, Шанхая, Нанкіна навідуються до Сучжоу для вивчення досвіду та участі в церемонії організації виставок. Інформація про престижну інтенсивність пластичної культури міста невпинно розповсюджується через ЗМІ [12]. Після останньої виставки у багатьох інших містах почали організовувати аналогічні експозиції, проводити мистецькі акції, присвячені відкриттю просторів скульптури.



Іл. 7. Чжан Ібо.  
Діалог про майбутнє. Фарбований полімер, прозорий полімер. 2014

Місто відчуло потребу в модерній пластичності, а вона, в свою чергу, «пригорнулася» плечем до урбанізованого середовища. З'явилася віра, що місто і пластика далі впевнено йтимуть поруч, сформувалося переконання щодо створення сприятливого клімату для нової рецепції постіндустріального, але емоційного простору.

**Висновки.** На підставі викладеного можемо твердити, що сучасна пластика Сучжоу – важливий компонент художньої культури. Задля більшої її ефективності було створено спілку скульпторів, куди увійшли майстри давньої технологічної скульптури та майстри, що скеровують яву до інноваційних пошуків.

Виставка скульптури в Сучжоу 2015 р., набувши розголосу в Китаї,

отримала міжнародний резонанс. Варто зауважити, що тут успішно виступили як китайські художники, так і гості з Тайваню, Сінгапуру, США та України.

У перспективі – наповнення просторових комплексів міста новими монументальними композиціями, які органічно впишуться у величних ансамблях архітектоніки нових та найновітніших районів давнього Суджоу – впишуться природно і органічно як

свідчення нестримної динаміки китайського прогресу.

**Перспективи подальших досліджень.** Дослідження, проведене автором, дасть можливість здійснити подальші компаративістичні порівняння з іншими землями Півночі, Півдня, Заходу та Сходу Китаю, та аналогії зі світовим, а також європейським мистецьким досвідом, зокрема, практикою українських мистців.

1. *Chinese ancient sculpture*. 2011 china youth press. Sun Zhenhua. – p. 215.
2. *Shen Jianguo's Spatial Inspirations from Su Zhou*. 2015 herald, Zhang Yibo. – P. 34–43.
3. *Su Zhou international sculpture exhibition (volume 2)*. 2015 editor: Wang Jianliang, Jiangsu phoenix art press. – p. 93.
4. *Su Zhou international sculpture exhibition (volume 1)*. 2015 editor: Wang Jianliang, Jiangsu phoenix art press. – p. 82.
5. *Su Zhou international sculpture exhibition (volume 2)*. 2015 editor: Wang Jianliang, Jiangsu phoenix art press. – p. 93.
6. *Chinese sculpture history*. 2015. Yuelu press. Wang Ziyun. – p. 903.
7. *Chinese contemporary sculpture*. 2009. Sun Zhenhua. Hebei art press. – p. 299.
8. *Art: cases of Chinese contemporary artists*. 2010. Chen pei. - Beijing construction industry press. – p. 180.
9. *Su Zhou international sculpture exhibition (volume 2)*. 2015 editor: Wang Jianliang, Jiangsu phoenix art press. – p. 93.
10. *China*. The history of culture. 1998. S. Fitzgerald. – p. 456.
11. *Beijing: Chinese wall*. 2005. Moscow Y. Gryshchak. – P. 61–64.
12. *China*. The full history of Tianxia. 2006. G. Kr ger. – p. 448.
13. *Chinese contemporary sculpture*. 2009. Sun Zhenhua. Hebei art press. – p. 299.

### **Союз скульпторов Сучжоу: симбиоз традиций и модернизма**

*Ибо Чжан*

**Аннотация.** В статье впервые прослеживаются пути развития скульптуры в Сучжоу (провинция Цзянсу) – важном культурно-художественном центре Среднего Китая. В исследовании говорится о логических мотивациях, которые обусловили развитие скульптуры в главном городе Китая – Сучжоу провинции Цзянсу, а именно: качественной подготовке творческих кадров; связи с мировыми художественными центрами; организации объединения скульпторов в Союз, что побудило их к коллективной презентации творчества в выставках 2015 года.

**Ключевые слова:** государственный союз скульпторов, традиция, современная пластика, терракотовые воины Ян Миня, Университет техноло-

гий и дизайна, экспозиция, этнонациональный, инновации, красная классика, коммуникативность.

**Union of Sculptors of Suzhou, China:  
a Symbiosis of Traditions and Modernity**

*Yibo Zhang*

**Annotation.** For the first time the evolution and development of sculpture was noticed in Suzhou, Jiangsu province – the important cultural and artistic center of Middle China, which contributed to the prosperity of the harmonious relationship of society's heavenly spheres, as well as the achievements of modern civilization, were the product of intellectual conquests in different historical epochs. Suzhou civilization closely perceived cultural and artistic traditions and cherished them in the different manifestations of the creative world, foremost, in ancient times, in painting and calligraphy. At the same time there were conditions created for the traditional plastics, that already during the rule of the Tang dynasty reached the development in small sculptural forms, popular in applied arts, mostly in ceramics, due to its utilitarian purpose, especially in funeral ceremony functions. Plastic was always accompanied by ornamental art, which was focused on floral and animal motives. This creative line, which was followed by traditionally outstanding names of artists, went through the ages, inspired by the sense of civilization, and developed into active creative intentions of the traditional character with the usage of diverse materials.

Meanwhile, especially in the end of the 20th century, its development started professional plastic, which originally was condensed by the rhythms of the «red classic» under the influence of the socialist-realist sculpture of the Soviet Union. However, since the late 80s, there was a significant development of modern plastic, strengthening ties with Western and Eastern art centers.

In the work there are properly examined traditional and modern ways of Suzhou sculpture, their dynamics, caused by the activity of the Painting and Arts University in the city, that created a need in concentration of efforts under the aegis of the creative union of artists.

In modern visual art, there is a significant development of sculptural regional differences. The important cultural as well as the industrial and economical center of the Middle China – Suzhou, Jiangsu province contributing to the development of modern sculptures.

The processes dynamics contributed to the successful preparations of the generation's plastic artists, which attracted attention to the sculpture, and here – the attention to its presentation at various exhibitions. The splash of such dynamics occurred due to the demonstration of the exhibition timed to the establishment of the city sculptors union that took place in 2015. On the other hand, it was caused by the growing numbers of young artists, thanks to the successful professional preparation of the young artistic generation that more and more equals the personal artistic vocation to the world's visual practices.

This caused the artistic problem to reflect, to generalize arts movements, practices, and creative initiatives of the new artistic thinking in the atmosphere of China and the region, particularly in Suzhou's artistic space.

The study of the new artistic processes enriches arts vision in general. The practice of Suzhou's sculptors draw the attention of Chinese artistic creativity. However, in Ukrainian history of art, the topic is displayed by the example of the outstanding artist Sheng JiangGuo, whose practice falls in with the tendency of the intensive development of the city. Just a few months ago there was established two volume catalogue that bring together the artists of the traditional practice and the study of arts direction. The author of the fundamental practice, Wang Xiaodong greatly contributed into the study of the sculpture of Middle China. Such works were Sun Chenhua's monographs «The history of Chinese Sculpture», Wang Ziyun's «The history of ancient sculpture», and Chen Pei's «The collection of the catalogues of the modern Chinese sculpture», and can be considered as basic practices. Among western scholars there are distinguished works of S. Fitzgerald «China. The history of culture», Y. Gryshchak's «Beijing: Chinese wall», G. Kr ger's «China. The full history of Tianxia».

The aim of this scientific publication is to define the way of the development of the modern sculpture of Suzhou in the contest of its organizational integration on the level of the Sculptors Union established two years ago. The Sculptors Union, whose exhibition of 2015, demonstrated the connection with the deep traditions of the artistic culture and the need to include practices into modern artistic concepts, show what means are used to achieve the modern, and post modern space. The author set the task to examine the practice on the basis of the first exhibition of the sculptors of Suzhou, and conceptually give rise to thoughts about the modern artistic discourse within plastics. Such practice, as it was shown, drew the attention of the artists from Shanghai, Beijing, Nanjing, to the initiatives of the artistic space of Suzhou, not mentioning the interest from the side of the artists of Singapore, Taiwan, USA. The modern practices of Suzhou are an important component of the artistic culture. To have a large effectiveness the Sculptors Union was established, where there is a harmony between the artists of modern culture with the artists of the ancient technological sculpture and the artists whose imaginations are directed to the innovative searches. The exhibition in Suzhou gained publicity and a world resonance. The exhibition successfully took in guests from Singapore, Taiwan, USA.

In perspective, there is a filling of the space in the city complexes with the monumental compositions that would harmoniously fit into the great ensembles of architectonics of the modern districts of ancient Suzhou, and fitting in naturally as the fact of the evidence of the rampant dynamics of the Chinese progress.

**Key words:** State Union of Sculptors, tradition, modern plastic, terracotta warriors Yang Min, University of Technology and Design, exhibition, ethno-national, modernism, innovation, academic, red classic, communicative.

**Ольга Гарькава**

*студентка VI курсу кафедри теорії та історії мистецтва*

*Керівник: професор, доктор мистецтвознавства*

*О. А. Лагутенко*

## **Цинська порцеляна з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків**

**Анотація.** Статтю присвячено дослідженню китайської порцеляни цинської доби, висвітлено особливості форми та декору виробів із порцеляни, на яких позначились, з одного боку художні впливи та образотворчі тенденції західноєвропейського мистецтва, а з іншого – ремінісценції попередніх періодів китайського мистецтва.

**Ключові слова:** китайська порцеляна, західноєвропейські впливи, місіонерська діяльність, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, цинська доба, шинуазрі, shinoiserie in reverse, vanitas, aeternitas, експортний фарфор.

**Постановка проблеми.** Фарфор є одним з найвизначніших досягнень Китаю та безцінним скарбом у світовій матеріальній культурі, а отже неможливо представити в повному обсязі усе багатство й розмаїтість китайського мистецтва без нього. Тому без детального вивчення історії створення, побутування та функціонування порцелянових виробів та специфіки їхньої художньої мови неможливі ні повне розуміння китайської культури загалом, ні усвідомлення її ідеологічної структури, ні глибоке дослідження європейського чи вітчизняного фарфору.

Особливо це стосується експортного китайського фарфору цинської

доби, коли постачання його на Захід відбувалось не окремими нечисленними партіями, завезеними арабськими чи португальськими купцями, а почалася цілеспрямована закупівля для розповсюдження на європейському ринку чи спеціально на замовлення для королівських дворів.

У той час у Китаї вже зрозуміли, що фарфор – товар, який має набагато більшу ціну, ніж спочатку здавалося. Тому, починаючи з династії Мін, а особливо, Цин, самі імператори опікувались порцеляною і організували центри з виробництва продукції так званого «Великого китайського секрету», як називали фарфор євро-

пейці, і відтоді на виробах з порцеляни з'явилися імператорські клейма. Фарфор в Китаї став експортним товаром.

Європейські правителі, як світські, так і духовні, відтепер тримали Китай в полі свого зору і, починаючи з XVII ст., до Китаю стали навідуватись не лише дипломати, а й духовні особи, зокрема представники християнських орденів.

Духовно-просвітницька діяльність ченців, перебування закордонних послів та дарунки від європейських монархів, а разом з тим, і розвиток ринкових відносин тепер, у свою чергу, «відкрили» Європу для Китаю.

Європейське мистецтво і європейська мода, навіть в дечому і спосіб життя, увійшли в середовище китайців так само органічно, як колись до Піднебесної прийшли іранські та буддистські художні традиції, переплелися із місцевими усталеними, відтворивши абсолютно самобутні явища в мистецтві. Так, у Китаї, поряд із поширенням європейських художніх тенденцій та духовними поглядами єзуїтів, відбулося звернення до власного минулого, його переосмислення та «відродження» традицій, які ніколи насправді й не забувались.

Органічний сплав «нового» європейського і власного минулого позначився на всіх видах мистецтва цинського Китаю, не виключаючи і фарфор, виробництво якого почало розвиватися у двох напрямках: перший – орієнтація на експорт, другий – на внутрішній ринок та потреби імператорського двору.

У колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків окрему групу являють

пам'ятки фарфорового мистецтва цинської доби, яким (порівняно з давнішими пам'ятками китайської порцеляни) не приділялось достатньої уваги, оскільки існував стереотип, що експортні китайські товари були гіршої якості, і відтоді, як китайці почали орієнтуватися на зовнішній ринок, рівень мистецьких творів різко знизився. Але насправді пам'ятки цього періоду вирізняються не меншою вишуканістю, витонченістю обробки та багатством технік і кольорів, ніж більш ранні, і тому потребують уваги наших дослідників, детального вивчення та введення до мистецтвознавчого обігу.

Отже, метою статті є опис та аналіз декількох порцелянових виробів цинської доби мистецтва Китаю (з XVII до початку XIX ст.) з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, а саме – так званої доби «Кансі-Цяньлунського» відродження, або періоду «Трьох великих правлень», коли мистецтво і культура, збагатившись новими художніми тенденціями та технічними новаціями Заходу, спричинили появу так званого «цинського стилю».

**Актуальність дослідження** випливає з його практичної користі, оскільки зазначені пам'ятки недостатньо досліджені і потребують глибокого та всебічного вивчення.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Головним завданням даного дослідження є опис та аналіз декількох виробів цинської порцеляни з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари

Ханенків на основі вивчення історії розвитку китайського фарфору в період панування династії Цин, а також висвітлення передумов розвитку експортної китайської порцеляни.

**Аналіз публікацій.** Мистецтву китайської порцеляни присвячено значну кількість досліджень, переважно іноземних авторів. Останніми десятиріччями з'явилася низка нових публікацій та монографій, оскільки інтерес до китайської культури не згасає, а взаємовідносини між Заходом та Сходом завжди лежали в основі творення історії, оновлення та збагачення культурних надбань і тому завжди перебували в полі зору науки.

Серед численних публікацій, присвячених описові мистецької цінності порцеляни, вирізняється праця дослідників Е. Х. Вестфалена та М. Н. Кречетової «Китайский фарфор» [2], в якій чітко окреслюються сфери функціонування фарфору і його зв'язок із загальною характеристикою культури та історії, приділяється увага термінології і різновидам китайських керамічних виробів.

Під час досліджень окремих символів та знаків у китайському мистецтві цінними є окремі параграфи з книги М. Кравцової «История искусства Китая» [3].

Особливої уваги заслуговують альбом Т. Б. Арапової «Китайские расписные эмали: Собрание Государственного Эрмитажа» [1] та монографія дослідниці культури і мистецтва Цинського Китаю М. А. Неглінської під назвою «Шинуазри в Китае» [5], в якій представлено ґрунтовне дослідження західних впливів на культуру

та мистецтво Китаю загалом, і фарфору, зокрема, а також стаття цієї ж авторки «Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин» [7].

Матеріали про історію колекціонування китайського фарфору в Європі та Російській імперії містяться в монографії М. С. Максимової «Искусство Шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII века» [4].

Цінні відомості про діяльність єзуїтів при дворі китайських імператорів періоду так званого «Кансі-Цяньлунського відродження» є в англійській публікації авторів І. Равські та Дж. Равсона «Китай. Три імператори» [6].

**Новизна наукового дослідження.** Дана публікація не є інноваційною в методології та принципах дослідження матеріалу, але спроба проаналізувати виробу цинської порцеляни з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, класифікувати та описати їх, простежуючи історію виникнення та розвитку певних сюжетів в образотворчому арсеналі китайських керамістів, є важливим кроком у музейній справі і раніше так глибоко і всебічно, як в інших сучасних розвинених світових музеях, здійснена не була.

**Виклад основного матеріалу.** Європейська присутність в «закритій» раніше державі стала новим фактором в історії пізнього Китаю і найбільш істотним для культури періоду Цин, поряд із маньчжурським правлінням. Першими представниками Заходу стали купці та місіонери, а на-

самперед, єзуїти, які значно випередили посланців інших християнських орденів, таких, як францисканці та домініканці. Серед важливих цілей, що визначали політику ордену, було не лише укріплення католицизму і розповсюдження християнства у віддалені землі, але й розвиток наук та просвітництва, оскільки цей напрямок діяння «Братства Ісуса» співпадав з інтересами «освічених» правителів Піднебесної [5, с. 18].

Зразки художнього ремесла виготовлені в Піднебесній імперії для західного ринку внаслідок розквіту міжнародної торгівлі та зв'язків, пов'язаних із засвоєнням принципів західного мистецтва (як відповідь на запити зовнішнього ринку), спричинили цілий потік стильових трансформацій в китайських експортних речах, (створених в Гуанчжоу/Кантоні), які дослідники визначають як *chinoiserie in reverse* («китайщина навпаки» або «європейщина») [1, с. 12].

Водночас, ті ж кантонські майстри виступали постачальниками цинського двору, сприяючи формуванню смаків маньчжурської еліти; свій внесок зробили також європейські католицькі місіонери, які наприкінці XVII–XVIII ст. контролювали роботу пекінських палацових ательє, і водночас намагалися саме через візуальну культуру вплинути на ідеологію китайців, представляли тогочасні предмети європейського, а саме – сакрального мистецтва, знайомлячи китайців із творами в жанрі «ванітас» (*vanitas*). Проте, жителі Піднебесної, звісно, сприйняли по-своєму західні духовно-мистецькі тенденції, переосмис-

люючи ванітас у ключі етернітас (*aeternitas*), тобто в політиці, ритуальній та мистецькій сферах звернулись до минулого як до уособлення вічного, а отже здатного перейти у «теперішнє» – постійне, незмінне, стійке.

Таким чином, можна зазначити, що шинуазрі – це та культурна і мистецька точка, де шляхи Сходу і Заходу перетнулися, утворивши нове художнє явище. Причому і на Заході, і на Сході воно мало свої особливості: на Заході стосувалось, переважно, світського мистецтва і речей «прикрасального» характеру архітектури та інтер'єрів; на Сході – як експортних «дрібничок» для західного ринку, так і зразків цинського стилю, створених для потреб імператорського двору, що узгоджувалися з державним ритуалом та придворним побутом.

Хвиля західних культурних впливів досягла меж Китаю у другій половині XVII ст. Другий імператор маньчжурської династії Кансі був вихованцем єзуїтів, тому він, а пізніше, його спадкоємці багато запозичили у представників європейської цивілізації. Але, залишаючись правителями конфуціанського спрямування, вони намагалися зберегти найважливіші китайські традиції, сприяючи китайізації маньчжурів. Це поєднання традицій і новацій відображене і в творах китайської порцеляни доби Цин із ханенківської колекції, про які йтиметься далі.

Час зародження європейського шинуазрі припадає на період захоплення китайським фарфором. Такі вироби, з XIII ст. періодично потрапляючи до Європи, нарівні з іншими

коштовностями, зберігали, як працювало, в церковних, монастирських і дворянських скарбницях. Вони славилися як дуже дорога заморська дивовижа. Особливий спосіб зберігання цінних порцелянових виробів був вигаданий європейськими клієнтами: для глечиків і ваз виготовляли спеціальні срібні оздоблення та підставки. До кінця XVII ст. зібрання фарфорових виробів поступово набули початкової форми передмузейних колекцій. Захоплення рідкостями і коштовностями, різними візерунчастими виробами, цікавинками та курйозними штучками спричиняло інтерес до збирання китайської порцеляни [4, с. 39].

Потреби у виробих із фарфору зростали, його виробництво в Китаї збільшувалося, навіть не зважаючи на те, що у XVIII ст. секрет виробництва порцеляни було розкрито. Але за якістю європейський фарфор ще довго не міг конкурувати з китайським, і популярність його не зменшувалась. Саме тому європейці звертались до китайських майстрів, аби ті створювали вироби з якісної порцеляни оздоблені на європейський манір [4, 38–44].

В основі європейського шинуазрі лежить ідея копіювання та наслідування китайських зразків, в першу чергу, порцеляни, що й було першим етапом розвитку цього стилістичного напрямку. Водночас, китайські майстри, отримуючи західні зразки, також вдавались до копіювання, але ставились до цього дещо інакше, ніж європейці, оскільки на Сході буквальні значення понять «копія» чи «підробка» відсутні – копія поціновується

так само, як і оригінал, і визнається знаком його істинності. Чим частіше копіювався твір, тим більшу він мав цінність.

Процес копіювання здійснювався на основі привізних виробів і творів західноєвропейської графіки (рекомендовані зразки європейських форм і мотивів декору для відтворення в китайській художній практиці). Основним методом копіювання було відтворення деталей, форм, елементів декору іноземного твору [4, 49–55; 8, с. 50]. Серед них особливо виокремлюються спеціальні замовлення китайським майстрам від європейських клієнтів на окремі предмети і цілі сервізи, наприклад, для чаю, кави чи шоколаду. З'явившись у Європі майже водночас, такі напої одразу ж поширилися в аристократичному товаристві, яке використовувало їх як тонізуючі та стимулюючі засоби. Завдяки цьому в останній чверті XVII ст. виникає потреба на замовлення подібних сервізів з Китаю.

У колекції музею Ханенків також є предмети, що колись були частинами подібних сервізів і створені саме на основі європейських зразків.

Китайські майстри часто розписували на замовлення фарфорові вироби європейськими жанровими сценами. Це явище в китайській культурі унікальне, й воно потребувало вміння трансформувати умови замовлення. Музейна чашка є прикладом поєднання зображення китайського традиційного ландшафту та двох європейських мисливських собак (іл. 1). У тому, що цей твір належить саме до експортної продукції, немає сумні-

вів, оскільки собака (гоу), відомий в культурі та мистецтві Піднебесної ще з часів інської епохи (XVI–XI ст. до н.е), зображувався переважно в творах, пов'язаних із поховальним культом. Наявність скелетів собак (іл.1) у похованнях засвідчує, що вони вважались тваринами, пов'язаними виключно зі світом мертвих, що мають захищати тіло свого володаря у потойбічному світі. Це підтверджується і пам'ятками.

Першими художніми зображеннями собаки є ручки мисливських кинджалів, виконані у вигляді їхніх голів, підтвержуючи, що в часи Інь існували вже спеціальні мисливські собаки. Крім цих кинджалів, зображення собак було поширено лише в загробній пластиці. Поза погребальним культом образ собаки не знайшов яскравого втілення а ні в живопису, а ні в іншому виді традиційного китайського мистецтва [3, с. 420–421]. Тому наявність цих тварин у творах китайського фарфору пов'язана виключно з європейськими замовленнями та експортом.

Зовсім інша ситуація склалась на Заході. Європейці завжди дуже прихильно ставилися до собак. Зображення цих домашніх улюбленців присутні на парадних живописних портретах вельмож і королівських осіб, в автопортретах художників (Хогарт), у побутових картинах, в міфологічних та історичних зображеннях, фольклорних мотивах, книжковій ілюстрації. Тому не дивно, що європейці і для чайних чи кавових сервізів замовляли китайським майстрам образи своїх «найкращих друзів», які б постійно супроводжували



Іл. 1. Чашка із зображенням собак. 6,5х12,8 см. XIX ст. Порцеляна. Поліхромний розпис. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

їх в буквальному і переносному сенсі.

Зразками, якими користувались китайці, були європейські гравюри, а також роботи запрошених західних майстрів, які перебували в Китаї на той час. Серед них Ігназ Січелбарт (1708–1780), місіонер-езуїт німецького походження. Він працював у техніці китайського традиційного живопису, але з використанням європейських художніх прийомів: світлотіньового моделювання, лінійної перспективи, центричності композиції [6, с. 76–85]. В цьому плані важливою є його серія образів мисливських собак із циклу «Десять добрих собак» («Ten fine dogs», 1745–1758), за мотивами якої, вірогідно, і була створена й чашка з музейної колекції Ханенків (іл. 2).

Цикл «Ten fine dogs» автор завершив у 1758 році, а твір із ханенківської збірки датується кінцем XIX ст. Тобто, минуло майже сто років, а твори Січелбарта були відображені у порцеляні, що свідчить про популярність серії із зображенням чотириногих друзів людини.

На даному предметі можна окрес-



Іл. 2. Ignaz Sichelbarth. Ten fine dogs. Близько 1745–1758 рр. Папір, туш, мінеральні фарби. 24,5x29,3 см

лити два простори: один із зображенням тварин, а інший – з ієрогліфічним текстом, що стосується періоду правління імператора Цяньлуна, а саме кінця XVIII ст. [2, с. 18]. У самому зображенні із собаками переважають кольори із гама «зеленого сімейства», тобто зелені, коричневі, вохристі, але присутні також два деревця рожевого кольору, тому зображення можна віднести і до «рожевого сімейства». Така гама була поширена в період правління імператора Цяньлуна. Завдяки європейській новації – утримувати спеціальний режим випалу, що дозволяв з емалей, які містять колоїдний розчин золота, отримувати різні відтінки рожевого кольору – в Китаї набули поширення вироби з порцеляни в гамі «рожевого сімейства» [2, с. 20–22].

Отже, на прикладі згадуваного виробу можна пересвідчитись в тому, що китайська експортна порцеляна вирізнялась високою майстерністю виконання, як в технічному, так і в образотворчому плані. Китайський майстер зміг використати нові художні прийоми, що прийшли з Європи (світлотінь, перспектива, об'ємність зображень), поєднавши їх з характерними для Китаю традиційними і класичними

елементами оздоблення фарфору.

Чашка із зображенням собак – один з багатьох виробів цинського фарфору в ханенківській збірці. Крім неї в експозиції та фондах містяться не менш цінні зразки поєднання традиційних прийомів та нових образів, сюжетів та форм у творах цинської порцеляни, до якої відносяться як багатооздоблені різнобарвні твори чорного, зеленого та рожевого сімейств, так і монохромні вироби з глибокими насиченими яскравими кольорами. Подібна розмаїтість спостерігається і в сюжетах творів, в яких поєднуються класичні зображення з ритуальною складовою та нові композиційні прийоми, що прийшли із Заходу.

Цікавим явищем у китайському мистецтві став натюрморт, який зустрічається і на виробах з порцеляни.

Як західна новація, принципово важлива для підтримання авторитету маньчжурської династії, натюрморт увійшов у традиційну культуру завдяки зверненню до теми китайської давнини (пам'ять про це збереглася в національному живопису «го-хуа» середини XX ст.) [7]. Цинські імператори, зокрема Кансі, звертаючись до минулого, сповідували корисливі цілі, намагаючись підкорити бунтівний дух китайців. Мистецтво стало тим незмінним арсеналом, через який можна було пропагувати політичні та духовні ідеї нової влади. Крім цього, маньчжурські правителі не лише намагались підтримувати рівень довіри та поваги завдяки власному пієтету до традицій та історії Піднебесної, ставши «китайцями більше, ніж самі китайці», але й представляти себе як

мудрих та освічених людей, покровителів мистецтва і культури. Місіонерів вони також використовували як джерело набуття знань і технічних новацій, а «новинки», отримані від останніх, вводили до ритуалу, збагачуючи культурно-освітній потенціал країни. Так сталося з натюрмортом, що у XVII ст. в Європі отримав нове вираження у жанрі ванітас (vanitas) – алегоричного зображення марності буття через предмети неживої природи, букети зірваних квітів та окремі предмети із символічним значенням, що також стосується повчальних та моральних аспектів. Китайці і цей жанр переосмислили по-своєму, адаптувавши страх перед вічним «ванітас» на шанування і повернення до вічного «етернітас». Крім того, в самому Китаї вже існували жанри, подібні до класичної європейської версії натюрморту.

При імператорові Кансі жанр натюрморту був осмислений як «старовина», «антикваріат» чи «сто давніх», що китайською звучали відповідно, як «гу», «гу вань» і «бай гу». Крім предметів давнини, в китайських натюрмортах часто були присутні різноманітні атрибути, наприклад атрибути восьми даоських безсмертних – ба сянь, а також символи чотирьох мистецтв (поезії, каліграфії, етикету та музики) – си шу. Вони зображувались у вигляді сувоїв, пензлів, шахових фігур, китайських гуслів, а також «атрибутив-інструментів» вченого (веньжень). Китайські натюрморти з такими предметами дуже схожі на західні натюрморти з атрибутами наук і мистецтв або трофеїв, і в період правління династії Цин були дуже попу-

лярними, оскільки співпадали з ідеями маньчжурських правителів, що утверджували значущість виховання, знання та чеснот [7].

В експозиції китайського мистецтва в музеї Ханенків представлена ваза доби правління імператора Цяньлуна, створена в техніці кобальтового розпису з білими клеймами на синьому тлі, на яких зображені старожитностей (іл. 3).

Іншим важливим семантичним мотивом стало зображення квіткової вази. Цей мотив – один з вічних образів у мистецтві багатьох народів.



Іл. 3. Ваза із зображенням старожитностей. XVIII ст. Порцеляна, кобальтовий розпис. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків



Іл. 4. Блюдо із зображенням вази з квітами. XVIII–XIX ст. Порцеляна, кобальтовий розпис. Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

У період правління цинської династії, за умов звернення до минулого та рецепції європейського жанру натюрморт, зображення ваз з квітами стали особливо популярним мотивом в образотворчому мистецтві. Образи вази з квітами відтепер розміщувались по центру на виробих з фарфору. В колекції музею Ханенків є невеличке блюдо, в центральному клеймі якого розміщено зображення вази з квітами (іл. 4).

Поява жанру натюрморт в імперії

Цин засвідчувала загальну тенденцію в придворному мистецтві країн, що потрапили в орбіту європейських інтересів на Сході. Але в Китаї, завдяки наявності масивного потенціалу традиційної культури, сприйняття цієї жанрової новації було найбільш осмисленим і глибоким.

**Висновки.** Базуючись на аналізі та вивченні джерелознавчої бази, дослідженнях провідних сходознавців, завдяки знайомству з пам'ятками китайського фарфору з музейної колекції, був здійснений опис історичної та культурної ситуації в Китаї за часів правління династії Цин, простежена діяльність європейських проповідників, результатом якої стало впровадження елементів західної культури в китайське мистецтво, що особливо позначилось на виробих із фарфору, орієнтованих як на зовнішній, так і на внутрішній ринок (в оздобленні та характері сюжетів), а також опис та аналіз декількох предметів цинського фарфору з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Дані, отримані в результаті дослідження, можуть бути використані у виставковій та науковій діяльності Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, а також покладе-

1. *Арапова Т. Б.* Китайские расписные эмали: Собрание Государственного Эрмитажа: Альбом. / Т. Б. Арапова – М.: Искусство, 1988. – 290 с.: ил.

2. *Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н.* Китайский фарфор. / Э. Х. Вестфален, М. Н. Кречетова. – Л.: Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 56 с.: ил.

3. *Кравцова М. Е.* История культуры Китая. / М. Е. Кравцова. – СПб.: Издательство «Лань», 2003. – 416 с., ил. – Мир культуры, истории и философии.

4. *Максимова М. С.* Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII века. / М. С. Максимова. // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. Штиглица. Диссертация / на правах рукописи. – СПб, 2009. – 170 с.: ил.

5. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795): Монография. / М. А. Неглинская. – М.: Издательство «Спутник+», 2012 – 478 с.: ил.

6. *Rawsky E. S., Rawson J.* China. The Three Emperors 1662–1795. – The Royal Academy of Arts, 2005. – 358 p.: il.

7. *Неглинская М. А.* Рецензия европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин. / М. А. Неглинская. // Общество и государство в Китае: Т. XLII, ч. 3 / Редкол.: А.И. Кобзев и др. – М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки. Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

[http://www.synologia.ru/a/%D0%A0%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F\\_%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0\\_%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%82](http://www.synologia.ru/a/%D0%A0%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%82)

## Цинский фарфор в коллекции

### Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко

*Ольга Гарькавая*

**Анотация.** Статья посвящена исследованию и описанию китайского фарфора цинского периода, освещению особенностей формы и декора изделий из фарфора, на которых отразились, с одной стороны, художественные влияния и изобразительные тенденции западноевропейского искусства, а с другой – реминисценции предыдущих периодов китайского искусства.

**Ключевые слова:** Китайский фарфор, западноевропейские влияния, миссионерская деятельность, Национальный музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, Цинский период, шинуазри, shinoiserie in reverse, vanitas, aeternitas, экспортный фарфор.

**Qing porcelain in the collection of the The Bohdan  
and Varvara Khanenko's National Museum of Arts**

*Olga Garkavaya*

**Annotation.** The article is devoted to the research and description of Chinese porcelain Qing era, highlighting features of form and decoration products made of porcelain, which affected on the one hand – art visual effects and trends of Western art, on the other – reminiscences of earlier periods of Chinese art.

Description prerequisites of Qing porcelain, Jesuit activity in China, the development of market relations and the development of export porcelain. «Renaissance» of the past and interest in stylization under the «ancient times» in the art of Chinese porcelain.

Based on the analysis and study of source framework research leading Orientalists, familiarity with the sights of Chinese porcelain from the museum's collection was made describing the historical and cultural situation in China during the Qing Dynasty. Was examines the activities of European preachers and, consequently, the introduction of elements of Western culture in the Chinese art that particularly affected the products of porcelain, focused both on the external and the internal market (in the decoration and character stories) and the description and analysis several items in Qing porcelain collection of the The Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts.

**Key words:** Chinese porcelain, Western influences, missionary activity, The Bohdan and Varvara Khanenko's National Museum of Arts, Qing era, chinoiserie, chinoiserie in reverse, vanitas, aeternitas, export porcelain.

**Nataliia Dmytrenko**

*Bachelor of Fine Arts*

*Supervisor: Liudmyla Milyaeva, Doctor of Fine Arts*

## **The reconstruction of a diadem from Sakhnivka village of Cherkasy region and the question about its attribution**

**Annotation.** The main focus is on tracking similar outlines found in the technique and artistic elements, which can be examined in the Sakhnivan diadem from the collection of The Museum of Historical Treasures of Ukraine and in the Byzantine works of arts and crafts. The same attention is given to the proposal of a new reconstruction of the artwork considering the art historians' studies of the 20th century due to the recently discovered notes about the lost adornments of the diadem.

**Key words:** diadem, «The Ascension of Alexander the Great», The Museum of Historical Treasures of Ukraine, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, craftsmanship of Byzantium, reconstruction, attribution.

**Formulation of the problem.** It sets out in detail the basic issues and questions about attribution, dating back of an item, history status of the artwork and research of errors that can be traced in the historiography.

**Relevance of research.** There is a lack of thorough research about the diadem, as there are a significant number of publications, articles and references about that require detailed analysis and structuring.

**The connection between the author's work with important scientific and practical tasks.** The purpose of the article is to examine the golden diadem from Sakhnivka village of Cherkasy region in the scene «The

Ascension of Alexander the Great», made in an embossing technique and cloisonné enamel from the collection of The Museum of Historical Treasures of Ukraine in the context of the production of enamels in 11th – 13th century.

**Analysis of recent research and publications.** There are many scientific assumptions, errors and issues that have been approved and put forward in scientific works and monographs of art historians of the 20th century and early 21st century. They must be identified and addressed in the context of the study. A large number of publications, in which there are brief mentions about the diadem are limited to its general characteristics, size and

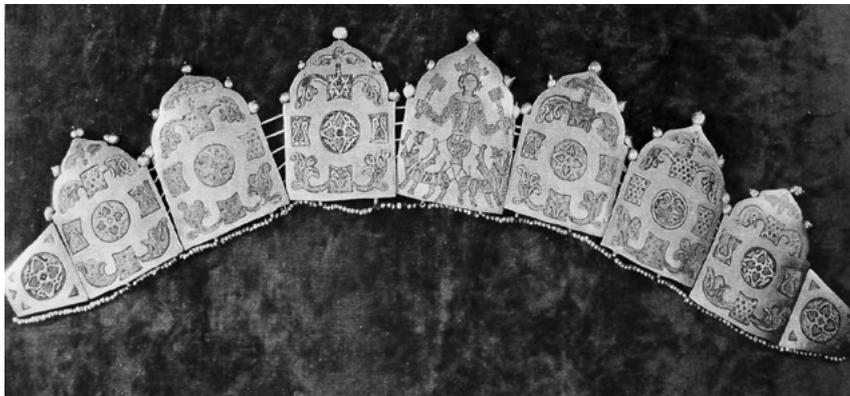


Fig. 1. Diadem with the scene «The Ascension of Alexander the Great» from Sakhnivka village of Cherkasy region. 12th century. Embossing, cloisonné enamel, gold, pearls. Total length 35 cm. Central plaque 5.7 x 4 cm; 6 side plaques 5.4 x 4 cm. Trapezoidal side plaques 2.7 x 2.9 x 1.5 cm. Kyiv, The Museum of Historical Treasures of Ukraine

purpose. The most thorough study of the Sakhnivian diadem was made in the scientific research of Boris Rybakov [7, p. 562–572, 574], Tatyana Makarova [5, p. 20, 44, 46–49] and Svetlana Ryabtseva [8, p. 153–157, 159, 166, 170, 312], who managed to examine the monument in more detail. However, we can trace incorrect information in the historiography that the diadem is kept in The State Hermitage Museum, although the item has never been on the territory of Saint Petersburg [6, p. 255].

**Novelty of the research.** This article is the first one in which the question of reconstruction is considered with the lost elements of the diadem due to recently discovered information about its additional adornments.

**Presentation of the main material.**

The diadem which comes from Sakhnivka village of Cherkasy region is made in the technique of an embossing

and cloisonné enamel and consists of nine golden plaques (fig. 1). Seven plaques of the diadem have shield-like forms, where the lengths of the six aforementioned plaques are 5.4 cm, the central one is 5.7 cm and the width is estimated at 4 cm. The seven shield-like plaques are bordered by the two trapezoidal shaped ones, which have a common height of 2.7 cm, the width of 1.5 cm and 2.9 cm respectively [10, p. 54].

On each of the seven shield-like plaques there are five soldered, small hooks that are placed on top where the pearls are. At the central plaque one pearl is missing. Along the bottom of each plaque there are two hooks that are placed, which form loops where a wire goes through the beads and fixates them. On the side of each of the five plaques, there are special holes for passing a thread or a wire that connects all parts of the diadem into one. All plaques are

characterised by a convex shape from the outside but on the backside they are slightly bent, due to the fact that all parts of the diadem were sewn on a special tape [10, p. 7, 12].

Each plaque and its bordering trapezoidal elements are covered with cloisonné enamels. The central plaque shows a figure of a young, beardless, crowned man in imperial loros with a wide decorative collar. This image is identified as the scene «The Ascension of Alexander the Great». The figure of Alexander rises in the basket to which it is tied to two griffins; in the hands that are stretched to both sides and bent at the elbows, he is seen as a hero holding two rods with quadrangles on the upper part. The other six parts are decorated with a central, floral ornament in the form of flowers placed in a circle. Additionally, they are decorated with geometric ornaments around the perimeter of the plaque in the form of stylised points, rectangles and squares.

In the trapezoidal plaques there are placed compositions of a flower with four petals that are repeated in the centre in the above four plaques. Around the part that has been mentioned above, there are five triangles. In one hand, there are three triangles and in the other hand, there are two triangles.

Before the examination of the question about reconstruction, it should be considered that the first proposal was suggested by Boris Rybakov on the Sakhnivian diadem's reconstruction in 1988 in the monograph «Язычество Древней Руси» [7, p. 613–617].

An additional reason for the diadem's new reconstruction are the evidences that were presented in periodical

«Древности Приднепровья», which states: «At the bottom of each diadem's plaque from the following collection are two rings that are placed for its small pendants. Pearls, small garnet beads and pearl crosses most probably served as the pendants, which were found in a treasury. All of the diadem's plaques adorned with cloisonné enamels. In the central plaque, where there is an illustration of Apotheosis of Alexander the Great and on the surface of other plaques placed decorative scenes» [10, p. 12].

The part of the Sakhnivian treasures that were in the collection of Bohdan Khanenko are listed in the periodical «Древности Приднепровья», where in paragraphs 21 and 22 they are referred to the following elements of the diadem: «... 21) round beads of garnet, amber and onyx, 22) small pearl crosses ...», but unfortunately their number was not specified [10, p. 22].

Despite all of the claims, pearl crosses, garnet beads and small beads of pearls are missing in the diadem's figure in the periodical. The latter one is not in the illustrations, however it is presented in The Museum of Historical Treasures of Ukraine.

Remaining pearl crosses, garnet beads, beads of onyx and amber, images of which are nowhere to be found, other than a single note, which complicates our understanding of how the diadem looked like before it went into the ownership of Bohdan Khanenko. In The Museum of Historical Treasures of Ukraine, beads of garnet, amber, onyx and pearl crosses are still nowhere to be found.

In the documents of the exhibits

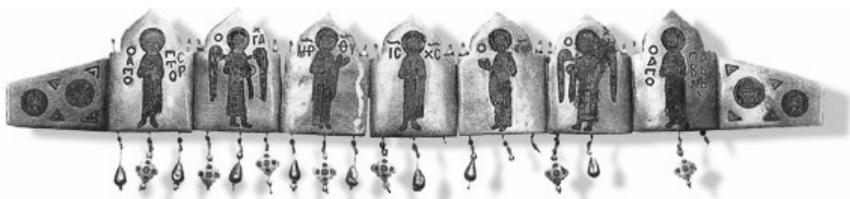


Fig. 2. Diadem with «Deesis». Kievan treasure. 1889. Late 12th – early 13th century. Gold, embossing, cloisonné enamel, pearls. Saint Petersburg, The State Russian Museum



Fig. 3. «The Ascension of Alexander the Great». Medallion of the Pala d' Oro. Byzantium. 11th century. Gold, cloisonné enamel. Venice, Saint Mark's Cathedral

transferred during the war, dating back from the year of 1934, there is no mention of them in the diadem's description.

To propose a new reconstruction of Sakhnivian diadem, including an earlier version of Boris Rybakov, at first we need to consider the diadem with «Deesis» from the collection of The State Russian Museum in Saint

Petersburg. It is a diadem which was found in Kiev in 1899 in the estate of Hrebenovskiy. The diadem dates back to the 13th century (fig. 2). In its form, it resembles the diadem from Sakhnivka village of Cherkasy region. Both diadems have similar forms of shield-like plaques and they have the same number of elements. They are similar to the trapezoidal shaped bordering plaques but both exhibits demonstrate the perception of two opposite scenes [9, p. 26–27].

Let us dwell on the issues of decorative, functional and stylistic decorations of both diadems. At first it should be noted that in the decorative and ornamental decorations, on the trapezoidal shaped plaques of both diadems, we can examine four and five ornamentally stylised triangles respectively.

In the first case, triangles border the flowery composition in a circle and in the other case, on a diadem with «Deesis» we examine the image of a small stylised head, which is extremely similar to the image of the head of Alexander the Great in the scene of his «Ascension» on the medallion's surface of Pala d' Oro in Saint Mark's Cathedral in Venice (fig. 3). However,

Boris Rybakov compared this head to a «Female's head» depiction [7, p. 566].

In the second case, in functional features of both diadems, each of the shield-like plaques we observe have special metal hinges. There are three and two special metal hinges located on the diadems with «Deesis» and Sakhnivan respectively. Fortunately, the adornments are presented in a form of gold quadrifolium crosses, embedded with cloisonné enamel on the first diadem. Each quadrifolium is vertically bordered by two pearls. A sequence of quadrifoliums is alternating with the gold pendants of pearls, the first of which resembles the shape of elongated drops (fig. 4).

We, in turn, can offer a new reconstruction of an artwork and suggest that the lost pearl crosses, beads of garnet, onyx and amber of Sakhnivan diadem were placed in a similar manner – on each fastening beneath the plaque (fig. 5). Alternatively, the pearl crosses could have interspersed with the garnet beads horizontally, along the entire diadem under the shield-like plaques.

There is a special mention in this particular article about questions that consider when and where the Sakhnivan diadem was produced. Was



Fig. 4. Archangel Gabriel. Diadem with «Deesis». Kievan Rus'. 12th – early 13th century. Gold, embossing, cloisonné enamel, pearls. Saint Petersburg, The State Russian Museum. Fragment

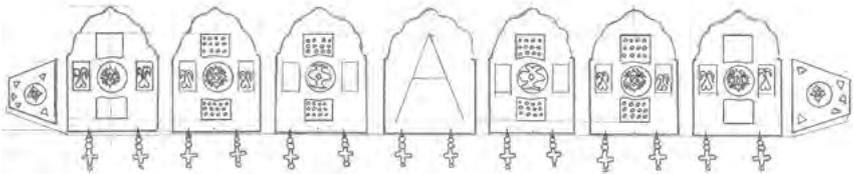


Fig. 5. Diadem with the scene «The Ascension of Alexander the Great» from Sakhnivka village of Cherkasy region. Reconstruction by Nataliia Dmytrenko. Picture



Fig. 6. «The Ascension of Alexander the Great to heaven». Bowl. 1114 (?) – 1144. Cloisonné and champlevé enamel, copper, partial gilding. Diam. 26.5 cm, height 5 cm. Innsbruck, The Tyrolean State Museum

it created in a Kievan Rus' goldsmith's workshop or by a foreign artist? In one of the primary sources «Древности Приднепровья», it is stated that the diadem could have been made by Greek craftsmen and the exhibit reproduces the Byzantine ornamentation motifs. In the periodical it is also mentioned that there is a high probability that some of the works from the Bohdan Khanenko's private collection were imported from abroad [10, p. 7, 40]. In The Bogdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, the certificates state that the diadem has been created in Byzantium.

Oksana Ganina determines that the diadem from the village of Sakhnivka is considered as «the work of the Old Masters of Kievan Rus'» which is observed in the illustrations numbered 111–113 [3, c. 22]. At the same time, researcher Tatyana Makarova refers the diadem to the crafts of Kievan Rus' workshops [8, p. 159].



Fig. 7. Bowl. Glass: Iran or Iraq, 9th – 10th century. Enamel: Byzantine, 11th century. Turquoise glass, silver-gilt, cloisonné enamel, stones. Height 6 cm, diam. 18.6 cm, bottom's diam. 7.4 cm. Venice, Treasury of Saint Mark's Cathedral

In the monograph «Светское искусство Византии», Vladislav Darkevych claims that the diadem was made by a Kievan craftsman, who was unable to understand the popular Greek story «The Ascension of Alexander the Great». By the above statement, the researcher explains the image of the «doubled labarum» that is placed in the central plaque [4, p. 157–158]. However, it is difficult to agree with the above statement where Boris Rybakov claims with confidence that it is a sceptre. Indeed, large and short sceptres cannot resemble traditional labarum of the Byzantine, which serves as an example due to its long basis.

Both Genrikh Bocharov, and Tatyana Makarova claim that the Sakhnivian diadem refers to products of Kievan enamel workshops [2, p. 54].

Researchers Svetlana Ryabtseva and Alisa Bank suggested that the Sakhnivian diadem, as well as the Artukid bowl from the collection of The Tyrolean State Museum are works



Fig. 8. Bowl. Glass: Iran or Iraq, 9th – 10th century. Enamel: Byzantine, 11th century. Turquoise glass, silver-gilt, cloisonné enamels, stones. Height 6 cm, diam. 18.6 cm, bottom's diam. 7.4 cm. Venice, Treasury of Saint Mark's Cathedral. Fragment



Fig. 9. Bowl. Glass: Iran or Iraq, 9th – 10th century. Enamel: Byzantine, 11th century. Turquoise glass, silver-gilt, cloisonné enamel, stones. Height 6 cm, diam. 18.6 cm, bottom's diam. 7.4 cm. Venice, Treasury of Saint Mark's Cathedral. Fragment

of Byzantine Culture, which belong to the Greek craftsman (fig. 6) [8, p. 156; 1, p. 61].

In The Museum of Historical Treasures of Ukraine, the diadem from Sakhnivka village is identified as an artwork of a goldsmith who worked in the territory of Kievan Rus', which served as the Prince's headwear. Any attribution set out in the primary sources is ignored by The Museum of Historical Treasures of Ukraine.

From the above information with the appropriate attribution, we must pay special attention to artistic and stylistic details of the Sakhnivian diadem, in order to better understand the possible locations of the workshop.

For example, on the trapezoidal, shaped plaques bordering the diadem, we can trace the same image as on the outer part of the Iranian bowl, which is decorated with Byzantine enamels. It dates back to the 11th century and it is kept in the Treasury of Saint Mark's Cathedral in Venice (fig. 7). This image

is presented by the aforementioned circle, in which we are examining a stylised flower with four petals. In the four corners around the circle there are the same bordering, stylised, triangular elements that resemble the so-called plant's «pollination process» (fig. 8).

The same «process» is depicted on the inner part of a bowl's surface but in a slightly different way with the engraving technique.

Therefore, along the perimeter of the inner surface of the bowl there is a golden plate, which illustrates an overturned upside down, heart-shaped form that contains a schematic sprout with three petals. The upper part of the heart-shaped form is spread with sprouts on both sides, where in between there is a tiny, stylised seed (fig. 9). The same motif in the composition of decorative elements repeats itself in the Sakhnivian diadem on its four plaques with cloisonné enamels. However, the last ones are characterised by more



Fig. 10. Diadem with the scene «The Ascension of Alexander the Great» from Sakhnivka village of Cherkasy region. 12th century.

Embossing, cloisonné enamel, gold, pearls. Side plaque 5.4 x 4 cm.

Kyiv, Museum of Historical Treasures of Ukraine. Fragment

elongated shapes (fig. 10) [11, p. 223–228].

A sequence of small pearls in the Sakhnivan diadem advances through the loop of the shields' decorations, which prolongs the Byzantine masters' traditions of arts and crafts. The similar artistic traditions can be seen in the Byzantine Chalice of the emperor Romanos II from the treasury of Saint Mark's Cathedral, dating back to the end of the 10th century until the beginning of the 11th century (fig. 11).

In this chalice we can observe the use of a variety of techniques, such as the engraving and cloisonné enamels, as well as the use of euphonious combinations of different materials such



Fig. 11. Chalice of the Emperor Romanos II. Stonework: 3rd – 4th century (?).

Metalwork: Constantinopolitan, 959–963.

Sardonyx, silver-gilt, gold cloisonné enamel, pearls. Height 2.25 cm, diam. 1.4 cm. Venice, Treasury of Saint Mark's Cathedral

as gold, gilded silver, enamels, pearls and sardonyx [14, p. 159–162]. In the periodical «Древности Приднєпровья», we refer back to the previously specified adornments, such as the pearl crosses, round beads of garnet, onyx and amber that were found in a treasury with the diadem, we can trace the same ways of materials' combination that was mentioned above.

By examining the central plaque of the Sakhnivan diadem, which describes the scene «Ascension of Alexander the Great», closer attention should be paid to the artistic and stylistic means, which the master applied in the image of the famous conqueror (fig. 12). After further examinations of the iconography of the



Fig. 12. Diadem with the scene «The Ascension of Alexander the Great» from Sakhnivka village of Cherkasy region. 12th century. Embossing, cloisonné enamel, gold, pearls. Central plaque 5.7 x 4 cm. Kyiv, The Museum of Historical Treasures of Ukraine. Fragment

scene, the main focus is on Alexander's crown. It should be noted, that this type of crown appears for the very first time. It has fictional rather than a specific shapes, which underlines the surreal aspects and mythology of the story, as well as his character.

The ways of creating the dark curls, we observe an image of a young, beardless man with a shining face that resembles a detailed design of Daniel's locks on Pala d' Oro's cloisonné enamels of Saint Mark's Cathedral in Venice (fig. 13) [13, p. 51–74]. In the latter case, the gold plates are thinner than the ones on the diadem, which perhaps can be explained by the master's level of polishing of the artwork, its storage location and conditions that have affected on the state of enamels in both works of art.

If we carefully examine loros, which covers Alexander's body, it can be clearly seen that a very common Byzantine, cloisonné enamel technique has been used for covering a plate in a form of a spiral. This method is concentrated on both bending elbows of Alexander on the Sakhnivan diadem. Among the preserved works of arts and craft, we can find similar elements on the famous Hungarian crown of Constantine IX Monomachos, created by the Byzantine masters that dates back to (r. 1042–1050), which is kept in The Hungarian National Museum in Budapest (fig. 14).

In the bending parts of a body, the method of transferring tissues can be seen in the centre of the crown, which shows the Byzantine Emperor Constantine the IX. Additionally, it should be noted that the Sakhnivan diadem has the same elements as the



Fig. 13. The Prophet Daniel. Pala d' Oro Altarpiece. Gold, cloisonné enamel. Venice, Saint Mark's Cathedral. Fragment



Fig. 14. The Crown of Constantine IX Monomachos. Byzantium. 1042–1050. Gold, cloisonné enamel. Central plaque 11.5 x 5 cm. Budapest, The Hungarian National Museum. Fragment

Hungarian crown of Constantine the IX. As an example, elements of heart-shaped form are available in the Byzantine emperor's and empress' loros. In turn, such forms of a stylised heart are observed in the diadem as well. In the centre of Alexander's crown and on the so-called "sceptres" that Alexander's hands grip to.

It should be emphasised that after a thorough examination of both crowns, it becomes clear that the white coloured enamels used in the Sakhnivan diadem and in the crown of Constantine IX Monomachos have a distinctive grey shade. This darkening process of enamels can be explained by hiding the treasures under the ground for long periods of time.

An exclusive specimen for traceability and comparison of the «Ascension» scene's iconography is the Byzantine bowl from The State Hermitage Museum collection of the 12th century, which partially preserved the aforementioned scene (fig. 15).

The preserved part of the composition not only shows the same iconography of the plot but also allows to compare it with the image of Alexander on the central plaque of the Sakhnivan diadem. Firstly, as illustrated in the diadem, Alexander is depicted with open arms, bent to the elbows and lifted up. The most important are the details of clothing that are not only reminiscent of Alexander's loros on the diadem but they also reiterate its certain decorative elements. For example, the upper, semi-oval part of the wide collar on the chest from which the downward, extended, rectangular-shaped strip goes along the vertical part of loros, where we can see

the same diamond-shaped forms, which can also be seen on the Sakhnivan diadem but with the addition of stylised flowers in the form of four petals.

Still, there is a question coming from the point of view of the researchers as to why Alexander is seen as both a pagan and a heretic who gets honour, glory, propagation in the interiors and exteriors of the Christian churches, as well as on the imperial and princely jewellery. The image of Alexander the Great in the history of art is almost the equivalent to the image of Jesus Christ, which is actively appearing on the sacred works of art. Once again his popularity can be explained by the glory he earned, which gave him such a status in history. For all the countries he conquered, people of different cultures did not see him as an enemy but rather as a sacred ruler. The ruler who was chosen by the gods and endowed with an extraordinary gift of so-called «Romeo» – a representative of the Great Roman Empire [12, p. 1–7].

No wonder that the narrative of Alexander's «Ascension» is even represented on the lead Byzantine seals, along with the images of crowned emperors and empresses, which illustrate the 11th century lead seals from the collection of The State Hermitage Museum. Along with the aforementioned lead seals from the Hermitage collection are also known as the 11th century Byzantine lead seals. On one side of these seals, we find a depicted, crowned, Byzantine emperor or empress, such as: Constantine IX Monomachos (r. 1042–1055) in a bust image while Theodore (r. 1055–1056) and Alexios I Komnenos (r. 1081–1118)



Fig. 15. «The Ascension of Alexander the Great». Bowl. Byzantium. 12th century. Silver, stamping, engraving, gilding. Height 9.5 cm. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum. Fragment

are in a full-length image. In addition, on the other side there is a depiction of Jesus Christ.

Relating to the fact that the Byzantine emperors considered themselves as the followers of the Roman Empire's traditions, it was necessary that the image of Alexander the Great was moved from the real to the mythologised sphere. Later, the image spread with the narrative of «Alexandria» in different ages, territories, editions and translations, ranging from the Greek version, which was translated later into Latin, Armenian and Arabic languages. Later on it was also translated into Slavic languages: Serbian, Russian and

Bulgarian [7, p. 568].

This is why the Middle Ages considered the figure of Alexander the Great as the greatest «Superman», which takes us back to the memories of Greek aesthetics that played a significant part in the culture that is presented by the flawless decorative artworks of the Byzantine Empire [1, c. 3].

**Conclusions.** By examining the Sakhnivan diadem with the scene «The Ascension of Alexander the Great» and analysing the state of its research, it is unquestionable that numerous publications, articles and scientific assumptions about the artwork are confined to the diadem's descriptions. They are quite controversial for their dates, origin, purpose and functions. It is evident that there are completely different views and assumptions of art critics and historians, who turned their attention to an exhibit in the late 20th century.

In this case it becomes abundantly clear that the Sakhnivan diadem with

its present reconstruction is a work of art, which was made by experienced craftsmen or an artist who had a powerful tradition and stupendous skills. It is marked not only on the semantics of a diadem, which are reflected primarily in the scene and its iconography of «The Ascension of Alexander the Great», which proves the undeniable harmony of elements that adorn it.

The diadem is impeccable and honourable, which is why it is considered to be one of the greatest artworks of the Byzantine culture of the 12th century.

**The Outlook for the results of the study.** However, questions still remain over the location of the Byzantine territory, where the diadem was crafted, the whereabouts of the specific workshop, as well as the dating during the creation of the Sakhnivan diadem.

The emergence of the iconography and widespread story on the territories of the East, Western Europe, Byzantium, and Kievan Rus' is a topic of another article.

1. *Банк А. В.* Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки : автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра ист. наук : спец. 07.00.03 «Всеобщая история» / Банк Алиса Владимировна ; Моск. ист. ун-т. – М., 1974. – 45 с.
2. *Бочаров Г. Н.* Художественный металл Древней Руси. X – начало XIII вв. / Бочаров Г. Н. – Москва : Наука, 1984. – 320 с.
3. *Ганина О. Д.* Киевский музей исторических драгоценностей : альбом / О. Д. Ганина. – Киев : Мистецтво, 1974. – 22 с. : ил.
4. *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии / Даркевич В. П. – Москва : Искусство, 1975. – 347 с.
5. *Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси / Макарова Т. И. – Москва : Наука, 1975. – 136 с. : ил.
6. *Рыбаков Б. А.* Прикладное искусство Киевской Руси IX–XI веков и Южнорусских княжеств XII–XIII веков / Б. А. Рыбаков // История русского искусства : в 13 т. – Москва, 1953. – Т. 1 : Искусство Киевской Руси. – С. 233–255.

7. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Рыбаков Б. А. – Москва: Наука, 1988. – 782 с.
8. Рябцева С. С. Древнерусский ювелирный убор / Рябцева С. С. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2005. – 384 с.
9. Свириин А. Н. Ювелирное искусство Древней Руси XI–XVII веков / Свириин А. Н. – Москва: Искусство, 1972. – 188 с.
10. Ханенко Б. И. Древности Приднепровья: в 6 вып. / Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. – Киев, 1902. – Вып. 5: Эпоха славянская (VI–XIII в.). – С. 64: ил. 40.
11. Alcouffe D. Islamic hardstone-carving / D. Alcouffe // The Treasury of San Marco. Venice. – Milan: Olivetti, 1985. – P. 223–228.
12. Amitay O. From Alexander to Jesus / Amitay O. – Berkeley, California: Univ. of California Press, 2010. – 246 p.
13. Bettini S. Venice, the Pala d'Oro, and Constantinople / S. Bettini // The Treasury of San Marco. Venice. – Milan: Olivetti, 1985. – P. 51–74.
14. Frazer M. E. Byzantine enamels and goldsmith work / M. E. Frazer // The Treasury of San Marco. Venice. – Milan: Olivetti, 1985. – P. 159–162.

### Реконструкція діадеми з с. Сахнівка Черкаської області та питання щодо її атрибуції

*Наталія Дмитренко*

**Анотація.** Статтю присвячено порівнянню віднайдених аналогів у техніці та художніх елементах, які наявні на Сахнівській діадемі з колекції Музею історичних коштовностей України та на візантійських творах декоративно-прикладного мистецтва. Запропоновано нову реконструкцію пам'ятки з урахуванням досліджень мистецтвознавців ХХ ст. та завдяки нещодавню віднайденим згадкам про втрачені елементи пам'ятки.

У Музеї історичних коштовностей України Сахнівську діадему (№ ДМ – 1783) атрибутовано як роботу ювеліра Київської Русі.

Аналізуючи художньо-стилістичні деталі, можна дійти висновку, що на трапецієподібних щитках діадеми розміщено те саме зображення, що і на зовнішній та внутрішній частинах іранського блюда з візантійськими емаллями XI ст. та гравіруванням, яке зберігається в скарбниці собору Сан Марко у Венеції.

Перлини діадеми продовжують традицію оздоблення творів декоративно-прикладного мистецтва Візантії. Простежується це на потирі імператора Романа II кінця X – початку XI ст. зі скарбниці Сан Марко. В потирі наявне застосування різних технік – перегородчастої емалі та гравірування, й поєднання таких матеріалів, як золото, золочене срібло, емаль, перлини, сардонікс.

Художнє вирішення волосся Александра на діадемі нагадує детальну проробку кучерів пророка Даниїла на емалях Пала д'Оро собору Сан Марко. В останньому пластини золота тонші, що пояснюється рівнем полірування та умовами зберігання, які впливали на стан емалей.

На лорі Александра простежується характерний для візантійських емальєрів метод накладання пластини у формі спіралі в місцях згинання ліктів. Цей елемент наявний і на короні Константина IX Мономаха, виконаний візантійським майстром, яка зберігається в Угорському Національному музеї в Будапешті. На діадемі, так само як і на угорській короні, наявні і серцеподібні елементи. Білі емалі в обох пам'ятках мають відтінок сірого кольору, що пояснюється процесом потемніння внаслідок перебування творів у землі.

На візантійській чаші XII ст. з Державного Ермітажу у Санкт-Петербурзі частково збереглася сцена «Вознесіння». Як і на діадемі, герой із розпростертими руками, зігнутими в ліктях та піднятими догори. Елементи одягу нагадують лор Александра з Сахнівської діадемі та повторюють його декоративні елементи: частина маніакія з прямокутною вертикальною частиною лора, на якій – такі ж ромбоподібні форми.

Наразі беззаперечним є те, що діадема є довершеним твором візантійського майстра та відтворює мотиви візантійської орнаменталістики.

**Ключові слова:** діадема, «Вознесіння Александра Македонського на небо», Музей історичних коштовностей України, Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, мистецтво Візантії, реконструкція, атрибуція.

### **Реконструкція діадемі из с. Сахновка Черкасской области и вопрос касательно ее атрибуции**

*Наталья Дмитренко*

**Аннотация.** В статье проводится сравнение найденных аналогов в технике и художественных элементах, которые прослеживаются как на Сахновской диадеме из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины, так и на византийских произведениях декоративно-прикладного искусства. Предложена новая реконструкция памятника с учетом исследований историков искусств XX в. и благодаря недавно найденным упоминаниям об утраченных элементах произведения.

**Ключевые слова:** диадема, «Вознесение Александра Македонского на небо», Музей исторических драгоценностей Украины, Национальный музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, искусство Византии, реконструкция, атрибуция.

УДК 725

**Михайло Комаров***аспірант кафедри теорії, історії**архітектури та синтезу мистецтв НАОМА**Науковий керівник: М. І. Яковлев, доктор технічних наук,  
професор, академік НАМУ*

## **Урбаністичний аспект у творенні українського кінопростору**

**Анотація.** У статті досліджується стан розвитку кіностудій світу, аналізується український досвід створення просторів кіновиробництва та залежність їхніх характеристик від містобудівних умов.

**Ключові слова:** кіно, кіностудія, урбаністичні зв'язки, павільйон.

**Постановка проблеми.** У 30-ті роки ХХ століття кіностудія ім. Олександра Довженка була однією з передових не тільки в Україні, а й у Європі. Сьогодні державні українські студії є не такими успішними. З кожним роком вони знімають дедалі менше фільмів, а більшість павільйонів не модернізували з 1960-х років.

Водночас поява досить великої кількості приватних кіностудій свідчить про наявність творчого потенціалу українського кіно. Кожна кіностудія – це окремий урбаністичний організм, місто в місті. Але сама структура такого «міста» досліджена недостатньо, особливо в Україні.

**Актуальність дослідження.** Тенденція до відродження українського кіновиробництва та фактори спорудження нових кіностудій у структурі міста спонукають до детального вивчення особливостей формування просторів кіновиробництва, їхньої ролі та місця в урбаністичній тканині міста.

**Новизна наукового дослідження**

полягає в систематизації та узагальненні урбаністичних особливостей створення кіностудій на основі аналізу українських і зарубіжних прикладів.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** Урбаністичний аспект у творенні та модернізації кіностудій України практично не вивчений. Його детальне дослідження буде вкладом у майбутні реконструкції та будівництво нових кіностудій.

**Виклад основного матеріалу.** Кіно – це надзвичайно специфічний вид мистецтва, чимось схожий на архітектуру, адже поєднує в собі безліч інших творчих професій. Воно потребує нестандартного простору, певного набору споруд та забезпечення зв'язків між ними.

Кіностудії на зорі кінематографа вміщалися в одній споруді. Найвідомішою серед них була студія Жоржа Мельєса [7]. Вона мала двосхилу покрівлю і була практично повністю скляна (іл. 1). Цього було цілком достатньо, адже був захист від атмосферних впливів та рівномірне



Іл. 1. Студія Жоржа Мельєса в Монтрі. Франція

освітлення. Із розвитком кіновиробництва, появою звукового, а згодом і кольорового кіно, функціональне наповнення кіностудій зростало, і з часом вони перетворювалися на зменшені аналоги міста.

На території України перші кіностудії з'явилися відносно рано. Найдавнішими з них є Ялтинська кіностудія, відкрита в 1917 році і націоналізована радянською владою в 1919 році, та Одеська, де було створено такі відомі стрічки, як «Місце зустрічі змінити не можна», «Пригоди Електроніка», «В пошуках капітана Гранта».



Іл. 2. Павільйон №1 на Одеській кіностудії

У 1927 році було розпочато спорудження київської кінофабрики, що зараз носить ім'я Олександра Довженка, а в 1941 році у Києві виник «Київнаукфільм» (нині Національна кінематика України).

Більшість із зазначених студій не оновлювалися з 1960-х років. Хоча, як виняток, можна назвати Одеську кіностудію, адже там модернізували один з трьох павільйонів [3]. Його обладнали системою проєкторів, які створюють рівномірну проєкцію на всі стіни, що надає їм інтерактивних властивостей (іл. 2). Така реконструкція підвищила містобудівне значення студії, чи принаймні її частини, адже павільйон почали використовувати не тільки для кіновиробництва, а й для проведення конференцій, тренінгів та весільних церемоній.

У 2000-х роках в Україні було створено ряд приватних кіностудій. Найбільшими і досить відомими є Victoria Film Studios та Film.ua.

Закордонний досвід засвідчує, що більшість кіностудій мають досить щільну забудову в структурі міста. Це стосується навіть Голлівуду, який на момент початку забудови кіностудіями був віддаленим районом, де існувало лише сільське господарство.

Згадуване правило не поширюється на італійську студію Cinecittà, що займає територію 40 га (більшою частиною якої є вуличні декорації). Вона була збудована в 1937 році. Але вже в 80-х роках опинилася на межі банкрутства, через що уряд був змушений націоналізувати її. У 1991 році на території кіностудії було проведено пісенний конкурс «Євробачення»

[9]. Влаштування таких масштабних міжнародних заходів є позитивним явищем для просторів кіновиробництва, адже держава та приватні спонсори виділяють кошти не лише на оновлення внутрішнього простору, а й на оптимізацію інфраструктури навколо об'єкта.

У забудові всіх студій можна виділити три основні функціональні групи (див. іл. 6): знімальні павільйони, споруди обслуговування та адміністративні приміщення. Також виділяють зони паркування та зелені зони. На прикладі шести кіностудій розглянуто відношення площ, які займають ці споруди (іл. 3, а) Warner Brothers, Paramount, Sunset Gower Studio, 20th Century Fox, Pinewood, CBS Studio Center). У середньому площа знімальних павільйонів складає 30–35% території студії, офісних, адміністративних та споруд обслуговування – 50–65%.

У 40–60-х роках XX століття, коли споруджувалась частина з цих кіностудій, кількість автомобілів була набагато меншою ніж сьогодні, тому з часом виникла необхідність у створенні додаткових зон паркування, які часто перетворювалися на багатоярусні паркінги. Наразі площа паркувальної зони кіностудій займає від 10% (на великих кіностудіях) до 35% (на малих студіях) території.

Зелені зони займають від 7% до 40% території студій. Це можуть бути як розосереджені по території сквери, так і повноцінні парки. Так, наприклад, на території студії Ріхаг, заснованій в США у 1986 році, зелена зона займає 30% території і навіть включає амфітеатр.



Іл. 3. Зонування закордонних кіностудій: а – Warner Brothers, б – Paramount, в – Sunset Gower Studio, г – 20th Century Fox, д – Pinewood, е – CBS Studio Center

Окремою зоною деяких кіностудій є вуличні (натурні) декорації (іл. 4). Їх поділяють на три типи: тимчасові (створені під конкретний фільм, а потім розібрані), постійні (архітектурні споруди, моделі міських площ, для знімання різних фільмів) та ланд-



Іл. 4. Вуличні (натурні) декорації. Студія Мосфільм



Іл. 5. Зонування українських кіностудій: а – Одеська кіностудія, б – Ялтинська кіностудія, в – Національна кінематика України, г – кіностудія ім. О. Довженка, д – Victoria Film Studios, е – студія Film.ua

шафтні [4].

Такі декорації більш поширені на студіях, збудованих у першій половині ХХ століття. Адаже з розвитком технологій з'явилась можливість створювати віртуальні моделі замість реальних. А відсутність необхідності спорудження вуличних декорацій дозволяє збільшити інші функціональні зони. Існує ряд винятків, коли сучасні кіностудії спеціально будують такі декорації, щоб потім здавати в оренду для знімання серіалів, та малобюджетних фільмів, де використання комп'ютерної графіки не є доцільним.

Наявність зон натурних декорацій

характерна і для деяких українських кіностудій, наприклад для Victoria Film Studios. Це – найбільша кіностудія на території України (36 га) (іл. 5, д). Вона розташована на відстані 32 км від Києва, у селі Гурівщина. Близько 70% території – зелена зона. Комплекс включає десять павільйонів, площа одного з яких становить 2500 м кв. Студія нараховує одразу три зони декорацій: «Село», «Тюрма», «Старе місто», та ще три природного походження: «Озеро», «Річка», «Поле», кожна площею понад гектар. Також на території розміщено готель, ресторан на 110 місць та кінотеатр.

Ця студія, як і інші, має чітке функціональне зонування. Цього вдалося досягти за рахунок короткого періоду будівництва.

Старіші кіностудії будувалися та реконструювалися упродовж десятиків років, що призвело до їхньої неоднорідності у структурі міста.

Одеська кіностудія, скажімо, була утворена в 1919 році на базі приватних кінофабрик, кожна з яких, очевидно, вже мала сформовану структуру (іл. 5, а). Тож функціональне зонування створювалося механічно, а не як цілісний задум. На території кіностудії, крім вже згаданого (модернізованого), знаходяться ще два павільйони, що є досить стандартними і мають площу 430 м кв. та 600 м кв. Зеленим зонам відведено близько 40% території.

Ялтинська студія розташована на території 13 га, п'ять з яких виділено під натурні майданчики (іл. 5, б). Вона безпосередньо прилягає до Майданівського парку і сама є на 80% зеленою зоною. Тут розосереджені

два знімальних павільйони, адміністративні та обслуговуючі приміщення і басейн для комбінованих морських зйомок.

Національна кінематика України – студія, заснована в 1941 році і раніше називалася «Київнаукфільм» (іл. 5, в). Тут створено такі мультіплікаційні стрічки як «Козаки», «Пригоди капітана Врунгеля» та «Острів скарбів», а також низку документальних і наукових фільмів. Кіностудія безпосередньо прилягає до Биківнянського лісу і має на своїй території багато зелених насаджень.

Кіностудія ім. О. Довженка заснована в 1927 році і збудована за проектом Валеріяна Рикова (іл. 5, г). На той час вона отримала найбільший у Європі павільйон, збудований спеціально для створення фільмів, адже в багатьох країнах «використовувалися ще більші споруди – авіаційні ангари, але це були випадкові будівлі, що не відповідали вимогам кіновиробництва» [5]. Серед інших тут було створено такі стрічки, як «За двома зайцями», «Королева бензоколонки», «Тіні забутих предків» та ін. На сьогодні її територія – це 17,5 га, де розташовані чотири знімальні павільйони: три – сполучені між собою по 775 м кв. і один – площею 2520 м кв. (один з найбільших в Європі). Адміністративний корпус є частиною основного блоку, об'єднаного з павільйоном № 1. Існує три заїзди на територію з різних вулиць, що є досить ефективним вирішенням, однак потенційно їх можна збільшити до п'яти.

Кіностудія прилягає до парку імені Пушкіна та має на своїй території багато зелених зон, зокрема і яблуневий сад перед головним корпусом.

Однак жителі міста не мають доступу до цих зелених зон. Кіностудія зручно розташована, вона знаходиться близько до метро на перетині двох великих шляхопроводів. Зона паркування досить невелика і займає менше 10% території.

Іншою великою й сучасною кіностудією в Україні є Film.ua, заснована у 2002 році. Вона займає 3 га в Деснянському районі Києва на Троєщині (іл. 5, е). Студія включає сім знімальних павільйонів площею 1200 м кв., 900 м кв., 800 м кв. та 200 м кв. Найбільший павільйон заввишки 15 м. Однією з особливостей студії є наявність експлуатованої покрівлі.

На території передбачено окрему зону паркування для великогабаритних автомобілів. Також на студії знаходяться мінікінотеатр для презентації вироблених стрічок, два зимові сади, офісні приміщення, кафе, студії звукозапису та монтажу.

Порівняння цих кіностудій приводить нас до усвідомлення урбаністичного аспекту в формуванні просторів кіновиробництва. Місце розташування кіностудії безпосередньо впливає на взаємозв'язки та розміщення її складових елементів, а також на їхній перелік.

Так, на кіностудії Film.ua, порівняно з Victoria Film Studios, практично відсутні вуличні декорації, адже ціна оренди землі в місті набагато вища, ніж в селі, тому раціональніше забудувати його функціональними приміщеннями.

Виняток становлять кіностудії, збудовані за радянських часів, оскільки тоді поняття ціни землі не існувало.

ло. Це призвело до більш хаотичного розміщення будівель на території. Ці кіностудії і зараз належать державі, тому питання землі не має великого впливу на їхнє функціонування.

Перелік необхідних для кіностудій функцій постійно поповнюється, з'являються готелі, кінозали, музеї, магазини сувенірів (іл. 6). Наявність готелів, особливо на студіях, розташованих поза межею міста, стала просто необхідною.

На сьогодні далеко не всі студії мають власні декораційні майстерні. Часто навіть орендують додаткове обладнання, тому постає питання розведення потоків великогабаритного та малого транспорту. Сучасні студії для вирішення цієї проблеми створюють додаткові під'їзди, зазвичай з тилового боку, що не перетинаються ні з пішохідними шляхами, ні з рухом іншого транспорту.

Останнім часом з'явилась тенденція до переобладнання приміщень під павільйони. Найчастіше – житлових будинках (перші та напівпідвальні поверхи), але можна побачити й масштабніші проекти. Так, на вулиці

Оранжерейній на початку 2000-х існував один з перших супермаркетів у Києві, а нині цей простір переобладнано під два павільйони кіностудії R-space, які здають в оренду поденно.

Такі студії існують по всьому світу. Часто вони обладнані передовою технікою, яка пропонується разом з простором. Водночас пропонуються і послуги з монтажу та редагування.

**Головні висновки.** Чотири з шести найвідоміших кіностудій України, збудовані ще в першій половині ХХ століття і на сьогодні є державною власністю, тому фінансові чинники ринкових відносин не спонукають їх до оптимізації роботи та використання землі. Цим пояснюється практична відсутність впливу на них і містобудівних умов. Так, кіностудія ім. О. Довженка була збудована на території, що знаходилась поза містом [5], а наразі це майже центр міста, проте використання території мало змінилось.

Кількість паркувальних місць є не достатньою, натомість площа зеленої зони досить велика. Територія кіностудії практично завжди закрита для звичайних жителів, і, як наслідок,



Іл. 6. Схема поділу кіностудії на функціональні групи

ніяк не працює на місто. Тож зелені зони потребують зменшення, або відкриття вільного доступу для жителів міста.

Сучасні кіностудії більше схильні до впливу урбаністичних реалій. Так кіностудії, розташовані в місті, мають відносно невелику територію, щільну забудову (місцями висотно) та іноді навіть експлуатовану покрівлю. Водночас, замські студії можуть мати значно більшу територію, вільне розміщення павільйонів, можливість створення декорацій площами понад гектар кожна.

Загальною ж проблемою більшості студій, у тому числі і багатьох закордонних, є роздільність. Якщо розділення павільйонів є виправданим, то розпорощення обслуговуючої функції (на яку припадає близько 60% терито-

рії) недоцільне. Натомість за допомогою об'єкта з усім набором цих функцій можна створити виразну архітектурну композицію, звільнивши при цьому місце для нових павільйонів, парковок або зелених зон.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Для успішного функціонування кожна кіностудія повинна мати хоча б мінімальний перелік обов'язкових функцій, який за останні роки значно доповнився. Якщо об'єднати обслуговуючі та адміністративні функції в одній або декількох спорудах, відкрити доступ до зелених зон, при цьому ще на стадії проекту розвести автомобільні та пішохідні потоки, можна перетворити закрити виробничу зону на повноцінне урбаністичне утворення, яке працюватиме не лише в місті (селі), а й для міста (села).

1. *Диснейленд* под Києвом. Киностудія Victoria Film Studios [Електронний ресурс] // <http://the-city.kiev.ua/> – Режим доступу до ресурсу: <http://the-city.kiev.ua/ru/article/disneylend-pod-kievom-kinostudiya-victoria-film-studios-121>

2. *Натурная* площадка №1 (Декорационный комплекс «\»Старая Москва\») [Електронний ресурс] // Mosfilm – Режим доступу до ресурсу: [http://www.mosfilm.ru/podrazdeleniya/pavilyony/naturalnaya\\_ploshadka\\_1.php](http://www.mosfilm.ru/podrazdeleniya/pavilyony/naturalnaya_ploshadka_1.php)

3. *Павільйон №1* [Електронний ресурс] // Одеська кіностудія – Режим доступу до ресурсу: <http://odessafilm.com.ua/index.php/uslugi/podrazdeleniya/item/pavilon-1>

4. *Фердман Ю. В.* Архитектура современных павильонов кино и телевидения : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. арх. наук «архітектура» / Фердман Ю. В. – Москва, 1965. – 28 с. 20; *Фердман Ю.* Реконструкция киевской киностудии им. А. Довженко / Ю. Фердман // Строительство и архитектура. – 1962. – М 7. – С. 9–10 : фото, планы.

5. *Фількевич М. О.* Довженківці. Сторінки нашої історії / М. О. Фількевич. – Київ, 2006. – 178 с. – (2).

6. *Jacobson B.* Fantastic Functionality: Studio Architecture and the Visual Rhetoric of Early Hollywood / Brian R. Jacobson. // Film History. – 2014. – С. 52–81.

7. *Jacobson B.* Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space / Brian Jacobson., 2015. – 336 с.

8. *Un après-midi à la campagne...* [Електронний ресурс] // [ailonuage.canalblog.com.](http://ailonuage.canalblog.com/) – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://ailonuage.canalblog.com/archives/2012/01/30/23371705.html>

9. Wyatt D. Cinecitt studios: Famous films shot in Italy\'s most iconic studios [Електронний ресурс] / Daisy Wyatt // Independent. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/cinecitt-famous-films-shot-in-italys-most-iconic-studios-9295558.html>

### **Урбанистический аспект в создании украинских пространств кинопроизводства**

*Михаил Комаров*

**Аннотация.** В статье исследуется состояние развития киностудий мира, анализируется украинский опыт создания пространств кинопроизводства и зависимость их характеристик от градостроительных условий.

**Ключевые слова:** кино, киностудия, урбанистические связи, павильон.

### **Urban dimension in the creation of Ukrainian film production spaces**

*Mykhailo Komarov*

**Abstract.** The article studies the process of worldwide film studios development, scrutinizes the experience of Ukrainian film production spaces creating, and considers the dependence of their attributes on urban circumstances.

In the period of film production establishment most studios could be situated in just one building. The remarkable example is Georges Melies studio in Montreuil constructed from metal and glass. It provided outstanding film director with all necessary conditions for silent b/w movie making.

Later sound, followed by colored picture have been added to films, which created a huge list of unique profession along with number of brand-new spaces. Film studios began to expand, slowly turning into cities inside the cities.

Film creating procedure required not just a set of specific capacities but also definite connections between them.

First film studio in Ukraine appeared in 1907 in Odesa, followed by Yalta Studio (1917), Kyiv Film Factory (now known as Dovzhenko Film Studio, 1927), Kyiv Science Film Studio (1941).

Few studios were built already in XXI century. Film.ua and Victoria Film Studios are the most well-known among them. First one is situated in Kyiv, second in the village near Kyiv and have a twelve times bigger territory then Film.ua. The number of stages is approximately the same.

This rule of free market – the cheaper territory is, the more you can afford – does not work for state film studios. As the result space at such studios used not in the most effective way. On the other hand the list of functions film studios should obtain developed a lot since the moment this governmental studios were lastly updated.

Taking into account that almost 60% of studio territory is occupied by

numerous office and supporting buildings, it could be a good decision to combine them in one or few bigger structures in order to create a better architectural shape and to free some space for extra stages, parking lots or park zones, which may cause transforming from just a film factory into an urban space of full value.

**Keywords:** Film, Film Studio, Urban communication, Stage.

**Олег Грищенко**

*здобувач кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА,  
старший викладач кафедри графічних мистецтв НАОМА*

*Науковий керівник: проф. О. А. Лагутенко*

## **Групові виставки книги художника в Україні 2008–2016 років: концепції, досвід, проблематика**

**Анотація.** У статті висвітлено проведення групових виставок книги художника в Україні в 2008–2016 роках. Розглядаються можливості введення таких проектів до сучасного мистецького життя і визначення їхнього місця у культурних інституціях, впровадження їх як послідовну та регулярну практику. Визначено зв'язок між концепціями та експозиційним вирішенням виставок, а також завдання, які ставлять куратори та організатори зазначених виставок для актуалізації даного виду мистецтва в Україні.

**Ключові слова:** книга художника, групова виставка, арт-об'єкт, експозиція, куратор.

**Постановка проблеми.** Упродовж означеного у статті періоду відбулося формування певних тенденцій, починаючи від проекту «Книжковий обід 07/08» до останніх групових виставок у рамках міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал 2016». За цей час спостерігається розподіл художників на символічні групи: тих, які опираються у власних творах на досвід попередніх років (авангардні видання початку ХХ століття, пост-модерний artist's book 70–80-х років), і тих, хто шукає нової візуальної мови та форми вираження для власних творів через застосування цифрових технологій, дизайнерських рішень, не притаманних, ані книжковому, ані традиційному образотворчому мистецтву.

**Актуальність дослідження.** Проведення групових виставок книги художника дає можливість розкрити багатогранність даного явища, ґрунтовніше осмислити його особливості. У пропонуваній статті досліджується різноманітність авторського підходу до мистецького твору та специфіки використання матеріалів; показано відмінність тематичних кураторських проектів, де твори створюються конкретно для даної виставки, та роботи з уже готовими книгами художника; визначено проблематику їхнього поєднання та презентації у спільному просторі. Таким чином, можна прогнозувати майбутні тенденції та можливості розвитку у книжковому мистецтві.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Стаття виконана відповідно до плану підготовки кадрів вищої кваліфікації та планів науково-дослідницької роботи кафедри графічних мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання про актуальність та мету проведення групових виставок книги художника порушуються в текстах кураторів, мистецтвознавців, зокрема, таких як Г. Листвак, А. Денисенко, К. Загорська, А. Кахідзе. Наприклад, у статі «В(usiness)OOK LUNCH», що присвячена виставці «Книжковий обід», розглядається саме значення терміну «книга художника» та спроби його тлумачення. К. Загорська пише: «Теперішнє поняття «книга художника» ввібрало усе вищезазначене: *livre d'artist*, *artist's book*, експерименти російських авангардистів і пізніші пошуки таких художників, як Ілля Кабаков та Михайло Пригов» [1]. Куратори виставки за поясненням явища звертаються до статті британської художниці Анджели Лоренц, де є перелік заперечень, що не може бути книгою художника: «Це не книги для дітей, це не альбом, це не щоденники, це не подорожні книжки, це не каталоги для виставок, це не збірки репродукцій художника, це не мистецька книга (*Art Book*), що є найпоширенішою помилкою» [2]. Катерина Загорська пропонує до такого визначення додати слово «лише» та пише: «Вони (книги) тяжіють радше не до звуження поняття, а до накопичення, ба навіть більше – до нагромад-

ження різних сенсів» [1]. Також пояснюється цінність групових виставок для показу багатогранності явища: «До участі в проєкті «Book Lunch» було запрошено справді різних людей. Тобто, людей різних за фахом, віком, творчими планами й амбіціями, життєвим і всіляким іншим досвідом. Очевидно, кожен із цих людей мав не лише власні витвори, а ще й уявлення про те, що може бути книжкою і що книжкою бути не може» [1].

Слід зауважити, що публікації, присвячені виставкам у 2007–2012 роках, розкривають загальну тему популяризації книги художника та виявляють її можливості, щоб затвердити це явище у структурі сучасного мистецтва України. В публікації до виставки «Книга художника» в Музеї книги і друкарства України Г. Листвак також розлого описує значення книги художника, проводить історичний екскурс її розвитку: «...ставлення до книг змінювалося від сакралізації до повної деструкції. З самого свого зародження вони ставали символами та обростали метафоричними визначеннями. Їм приписували подвійний зміст, неоднозначність, вважали закритими для непосвячених. Лише обрані залучалися до ритуалу їх творення і прочитання. Символ таємної книги став дуже популярним у мистецтві. З часом така сакралізація образу книги вилася у численні експерименти з її змістом і формою», обумовлюючи стилістику книг, які були обрані на виставку, вона пише: «Наше дитинство починається з книжки з малюнками, книжки-забавки. Доросле життя потребує інших, вишуканіших елементів гри – гри жодним

чином не легковажної чи лише розважальної, а творчої інтелектуальної, ритуальної. Так книги художника стають, по суті, книжками-іграшками для дорослих» [3]. У роботі «Книга художника»: проблеми видавничого втілення» Г. Листвак проводить певний порівняльний аналіз міжнародної практики виставок, намагаючись показати їхні можливості: «...експонування «книг художника» є дуже популярним іміджевим ходом. Багато бібліотек та творчих об'єднань навіть практикують мандрівні виставки книг» [4]. Так, на основі бібліотечних просторів організуються і тематичні виставки, і ретроспективи окремих авторів, де експонуються книги з різних проєктів та досліджується шлях їхнього створення у спеціальних монографіях, наприклад Anselm Kiefer «L'Alchimie du livre» [6]. Із тематичних виставок в Україні найширше описана в публікаціях «12x12. Майбутнє паперу», де куратор М. Погарський заострює питання на самій матеріальності книги і акценті, на визначеному форматі, а саме аркуші паперу А4, акцентує увагу на тому, що папір втрачає роль прямого комутатора, а вся інформація більше переходить в електроніку. «В художньому просторі статус паперу суттєво змінився, і якщо раніше папір для художника виступав у якості підручного матеріалу для графіки і ескізів, то сьогодні може відігравати у роботах центральну роль» [7]. Стислий огляд виставок висвітлюється в статті Г. Листвак «Книга художника» як джерело видавничого натхнення (на прикладі українських виставкових проєктів)» [5]. Автор проводить структурування їх за

видами на основі експонованих книг художника для визначення їхньої придатності до типографічного машинного видання, але оминає особливості роботи книг художника у виставковому просторі.

**Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** Згадувані праці дають загальне уявлення про місце книги художника в сучасному мистецтві, та її можливості у виставковому просторі. У них розглядається відповідність творів стосовно зазначеної виставкової тематики одного конкретного проєкту та їхнє місце у ньому. Мета даної статті – здійснити порівняльний аналіз групових виставок книги художника в Україні, показати їхні відмінності за умови деякої подібності в кураторських експозиціях. Проаналізувати творчість окремих художників, які беруть участь в різних подібних виставках.

**Новизна наукового дослідження** полягає в тому, що в ньому описано досвід проведення групових виставок книги художника в Україні та визначено перспективи їхнього розвитку.

**Методологічне або загальнонаукове значення авторських розробок.** Розкрито можливості групових виставок книги художника в контексті сучасного українського мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Виставка «Книжковий обід 07/08», яка відбулася в Центрі сучасного мистецтва при НаУКМА, знову привернула увагу до книги художника в Україні як повноцінного мистецького явища так само, як і попередній масштабний груповий проєкт, що апелював до цього явища був «Дифракція тексту»

відбувся ще у 1998-му році. На зазначеній виставці багато з представлених авторів працювали у цьому жанрі в межах персональних проєктів, а деякі мали справу з книгою художника вперше. Куратори проєкту А. Кахідзе та К. Свіргуненко позиціонували його відкритим до участі будь-яких художників, але врешті, виставка наповнилася творами авторів, які тяжіють до концептуального та критичного сучасного мистецтва. Більшість з них не виходять поза межі форми кодексу або посторінкової книги із різними можливостями кріплення матеріалів до сторінок тощо. Головний акцент переноситься на концептуальний та візуальний зміст книги, як от у А. Белова «Найпорнографічніша книга у світі», С. Волязовського «Диплом+ZAGRANPASPORT», С. Попова «Умывальник». Серед книг-об'єктів цікавим є «Монумент на честь А4» А. Белозьорова, що виконаний з дерева і працює на межі книги художника і скульптури та швидше пов'язаний з груповою виставкою концептуально, ніж своєю формою. Сама експозиція була близькою до представлення проєктів сучасного мистецтва, кожній книзі надавався особистий простір, щоб виставка не була перевантажена та сприймалася легко.

У 2013-му році відбулася наступна виставка «Книжковий обід» в рамках міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал». Автори кардинально змінили виставковий принцип, розмістивши столи з книгами художника серед загального залу, де відбувалась виставка-продаж за участю українських і закордонних видавців. Таким

чином, глядачеві пропонувалось у фестивальному гаморі подивитись збірку книг художника у контрастному порівнянні з комерційними виданнями.

У 2010 році відбулася виставка «Арт Книга» в Музеї книги і друкарства України. Куратором виступила А. Денисенко. Зауважимо, що з-поміж учасників проєкту не було художників, які брали участь у виставці «Книжковий обід 07/08», акцент був зроблений на творах авторів, які професійно займаються книжковим мистецтвом та дизайном. У багатьох творах головною стає конструкція книги, переосмислюється класична форма кодексу, щоб саме через будову показати головну ідею книги. Так, О. Грищенко у своїй роботі «Махно-Вірші» замінює паперові сторінки текстильними рушниками, декорованими орнаментальною вибіркою з образами солдатів та вершників, на яких написані вірші Нестора Махна. Футляром для книги слугує тубус у вигляді кулемета. А. Сакун у книзі «Чуттєві основи сприйняття простору» текст бере з науково-популярної статті, а сама книга перетворюється у тривимірний об'єкт, що складається з листових сегментів, – у такому вигляді текст втрачає читабельність і виконує формально-зображальну функцію. У виставці брали участь також творча майстерня «Аграфка», О. Турянська, самвидавництво «Планетянин», М. Погарський, Ю. Табенська, В. Мітченко, О. Пилипенко та ін.

Наступним проєктом А. Денисенко була спільна виставка з куратором М. Погарським «12x12. Майбутнє паперу» в 2012 році. «12x12» – це міжнародний проєкт, заснований

М. Погарським і створюється російськими художниками та представниками інших країн. Кожна така виставка має свою окрему тематику: «Життя і смерть» (Росія/Італія), «Сезони» (Росія/Англія), «Музика книги» (Росія/Німеччина). Куратор зазначає: «Основна ідея програми – долати засобами мистецтва всі кордони (політичні, державні, релігійні, мовні) із збереженням національних і культурних особливостей і художніх традицій кожної країни» [6]. Обрана тема спричинила і форму творів, авторам запропонували показати своє бачення паперу як медіа в епоху цифрових технологій. А. Денисенко пише: «Це зібрання листів у майбутнє – дванадцять аркушів дванадцяти різних художників і творчих груп – є своєрідною творчою документацією роздумів та рефлексій на тему потенційного існування паперу в найближчий час» [6].

У розгляді робіт звертає на себе увагу різноманітність підходу до паперу як матеріалу, від народних мотивів та переосмислення прикладних технік у О. Тихонюк, К. Бруєвич, О. Рачковської (Поліщук) до цифрового друку в графічній майстерні «Аграфка» та заміни паперу на пластик у роботі Б.Поліщука. Окремо стоять три роботи, виконані на рукотворному папері Р. Коршунової, їхні автори – С. Погребницький, О. Манн, О. Газе. Кожен з них використовує різноманітну стилістику, яку об'єднує тільки рукотворний папір. Авторів із Росії також об'єднує тема рукотворного паперу – більшість художників виконала його власноруч, і саме в паперопластиці вони шукають нові

можливості матеріалу.

В одному просторі з «12+12» відбулася й виставка «Книга Художника», де були представлені нові твори авторів, багато з яких були задіяні у проєкті «Арт Книга» 2010-го року. Простір Музею книги та друкарства України, де відбувалися ці виставки диктував свої умови – книги художника були представлені на експозиційних музейних стендах за винятком декількох, що експонувались у просторі.

Водночас із такими великими груповими виставками відбуваються й менші за обсягом як, наприклад, в галереї «P.ART.COM» у 2011-му році. Тут центральним експонатом стала серія «Валіза вражень», що була створена під кураторством мистецького об'єднання «ВАЛ» (5 картонних боксів-валіз із різноманітним наповненням, яке було створено під час пленеру у м. Кам'янець-Подільському). Сама виставка мала здебільшого камерний характер, попередньо згадана серія була виставлена у просторі на звичайних стільцях, що надавало їй майже домашньої безпосередності.

Починаючи з 2009-го року, книга художника в Україні входить на постійній основі до фестивального життя. Була представлена виставка «Арт книга для дітей» на Форумі видавців у Львові (2009 та 2010). Ексклюзивні книги для дітей експонувались на фестивалі «Азбукове королівство Магів і Янголів» (2010 та 2011), на міжнародному фестивалі «Книжковий Арсенал» (2015). Але в такому форматі виставки набувають більш розважального характеру, коли головною їхньою метою – продовження ознайомлення широкого загалу з поняттям

книги художника, її можливостями та різноманіттям самої книжкової культури. З одного боку, це сприяє популяризації даного виду мистецтва, з іншого – організатори надають перевагу яскравішим за формою творам, ніж за змістом, аби привернути глядача. Як виняток, можна вважати виставки, які курує клуб ілюстраторів «Pictoric» у рамках міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал», намагаючись поєднати фестивальний формат із цікавими концептуальними експозиціями.

У 2015-му році реалізована концептуальна виставка з циклу «Книга і що далі» професора Томаша Вільманського, де були показані роботи студентів Університету мистецтв у Познані (Польща), які представляють окрему навчальну майстерню. В такому форматі можна було розглянути педагогічні завдання, що ставляться перед студентами, дізнатись, як вони реалізують свої задуми, співпрацюють з новими медіа, створюють відеокниги тощо.

У 2016-му році у виставковому просторі «Pictoric» студентами НАОМА створений груповий проект «Семенко 100», де сто віршів Михайля Семенка були представлені у вигляді сотні маленьких брошур з одним віршем у середині. Окрім заданого формату книги, були відсутні інші об'єднавчі елементи, тому кожна книжечка ставала неповторною у виконанні, текстовому та образному вирішенні. Експозиція була повністю інтерактивною, глядач міг читати та, за своїм бажанням, міняти місцями книги, що робило динамічнішим сприйняття проекту.

В 2016-му в рамках візуальної програми Форуму «ПогранКульт: ГаліціяКульт» відбулася резиденція

молодих галицьких художників під керівництвом П. Макова. Результатом стала виставка «Щоденник» у галереї «NovaTanya». Більшість творців працювали з тематикою двох українських міст Львова та Харкова, їхнім зіставленням: «Ми такі різні» Б. Філушкі, «Харківські маршрути» О. Бабак. В експозиції були поєднані твори учасників резиденції із книгами та графікою П. Макова, що дало змогу в одному просторі об'єднати два покоління митців, які працюють в галузі книги художника.

**Головні висновки.** Починаючи з 2008-го року, в Україні щорічно відбуваються групові виставки книги художника. Кожна з них має свої особливості, як тематичні, так і експозиційні. У 2008–2011 рр. переважають ознайомчі виставки, де в одному просторі збираються твори художників, виконані в різний час та на різну тематику, назви виставок також мають загальний характер. Починаючи з 2012 року, групові проекти з книги художника набувають організованішого характеру, книги створюються спеціально під тематичний проект. Це надає можливості виваженіше і планово підходити до роботи з експозиційним простором, ґрунтовніше розкривати обрану кураторами тему, вводити книгу художника до групових проектів, де присутній живопис, скульптура, інсталяція.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Матеріали, наведені у статті, можуть бути використані для розробки методики кураторської роботи при створенні проекту групової виставки книги художника, а також для створення навчального завдання на задану тему для студентів майстерні книжкової графіки НАОМА.

1. *Книжковий обід 07/08* [Каталог виставки] – Київ, 2008. – 52 с.
2. *Lorenz A. Artist's Books - For Lack of a Better Name* [Електронний ресурс] / Angela Lorenz – Режим доступу до ресурсу: <http://www.angelalorenzartistsbooks.com/whatis.html>
3. *Книга Художника* [Каталог виставки] – Київ: Музей книги і друкарства України, 2012. – 40 с.
4. *Листвак Г. Б.* «Книга художника»: проблеми видавничого втілення»: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 27.00.05 «теорія та історія видавничої справи та редагування» / Листвак Галина Богданівна – Київ, 2013. – 20 с.
5. *Листвак Г. Б.* «Книга художника» як джерело видавничого натхнення (на прикладі українських виставкових проєктів) / Галина Богданівна Листвак. // Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. – 2013. – С. 132–135.
6. *Anselm Kiefer. L'Alchimie du Livre* – Париж: Bibliotheque nationale de France, 2015. – 256 с.
7. *Майбутнє* паперу. 12+12. – Київ: Музей книги і друкарства України, 2012. – 64 с.

### **Групповые выставки книги художника в Украине 2008–2016 годов: концепции, опыт, проблематика**

*Олег Грищенко*

**Аннотация.** В статье описывается опыт проведения групповых выставок книги художника в Украине в 2008–2016 годах. Рассматриваются возможности введения таких проектов в современной художественной жизни и определения их места в культурных учреждениях, внедрение их как последовательную и регулярную практику. Освещается связь между концепциями и экспозиционным решением выставок, а также задачи, которые ставят кураторы и организаторы таких выставок для актуализации данного вида искусства в Украине.

**Ключевые слова:** книга художника, групповая выставка, арт-объект, экспозиция, куратор.

### **Group exhibition of artist's books in Ukraine 2008–2016's: concepts, experience, problems**

*Oleg Gryshchenko*

**Annotation.** The article describes the experience of the group exhibitions of the artist's books in Ukraine in the 2007–2016 years. The possibilities of implementation of such projects in contemporary art and their place in cultural institutions, the implementation of them as consistent and regular practice are also considered. The link between the concepts and expositional decisions of the exhibitions is highlighted. The article is also focused on tasks that are faced before the curators and organizers of exhibitions of artist's books for the actualization of this art form in Ukraine and to show its capabilities on the brink of intersection with other fields of art (applied art, sculpture, installation, graphic design).

The diversity of the author's approach to art work and the specificity of use of materials are explored on the examples of the artists' books. The difference

between thematic projects when works were created specifically for the exhibition, and otherwise when exhibition is made form already excited artist's books, and the issues of combination and presentation of the both in the joint space is studied. During the reporting period the certain trends has been formed from the project «Book dinner» held in 2007/08 to recent group exhibitions within the International Festival «Book Arsenal» held in 2016.

During this period we can observe the division of artists on the symbolic two groups, those that rely in their works on the experience of previous years (avant-garde publications from the early 20th century, the postmodern artist's books of 1970–80s) and those who are looking for a new visual language and forms of expression for their works by means of application of digital technologies, design solutions, not specific to the book and traditional fine art. The cohort of artists, formed while teaching the methods of working with the artist's book in Ukrainian

Art Institutions, is capable of working on the verge of publishing design and conceptual art. The group projects created with their participation provides an opportunity to understand the artist's book and the features more deeply.

**Keywords:** Artist's Book, Group exhibition, Art object, Expositioun, Curator.

**Кирило Комаров**

старший викладач кафедри архітектурних  
конструкцій, кандидат архітектури

## **Особливості функціонально-планувальної організації споруд для осіб з вадами зору**

**Анотація.** В статті проведено аналіз особливостей розпланування внутрішнього простору спеціалізованих будівель для осіб з вадами зору та сформовано розгорнутий перелік засобів функціонально-планувальної організації транзитних просторів таких споруд.

**Ключові слова:** функціонально-планувальна організація будівель, транзитний простір, спеціалізована споруда для незрячих.

**Постановка проблеми.** Вплив умов незорового сприйняття на об'ємно-просторову та планувальну організацію середовища є найменш дослідженим аспектом архітектурного вирішення споруд для осіб з вадами зору. Це питання залишається поза межами теоретичних досліджень, що призводить до ситуації, коли практикуючі архітектурні бюро вимушені провадити власні аналітичні роботи перш ніж приступити до проектування.

**Актуальність дослідження** обумовлена підвищенням уваги суспільства до потреб осіб з вадами зору та зростанням попиту на індивідуальні архітектурні вирішення спеціалізованих споруд для незрячих у світі.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.** Дослідження виконано у відповідності до Закону України від 21 березня 1991 р. № 875-ХІІ, глава V «Про основи соціальної захищеності інвалідів в Україні»; програми забезпечення безперешкодного доступу людей з обмеженими

фізичними можливостями до об'єктів житлового та громадського призначення; Указу Президента України від 1 травня 2005 р., № 900/2005 «Про першочергові заходи щодо створення сприятливих умов життєдіяльності осіб з обмеженими фізичними можливостями».

**Аналіз останніх публікацій.** Перелік вимог щодо врахування потреб маломобільних груп населення при проектуванні будівель на території України наведено в ДБН В.2.2-17:2006 [2]. Однак, даний документ оперує узагальненими потребами різних груп населення, що викликає протиріччя під час роботи над спеціалізованими спорудами для незрячих. Поряд із цим існують рекомендації з проектування [5], що визначають вихідні параметри людей з вадами зору, особливості організації окремих планувальних елементів та звукового режиму приміщень, розрахованих на перебування такої категорії населення. Матеріали існуючих джерел потребують подальшого розширення та систематизації.

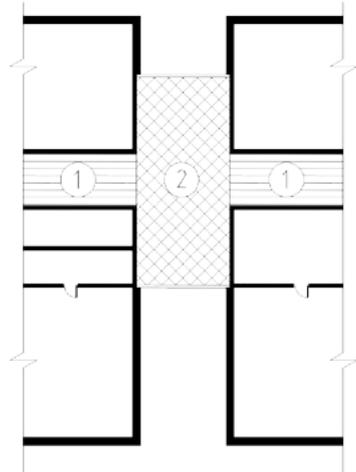
**Новизна наукового дослідження.**

Вперше сформовано розгорнутий перелік засобів функціонально-планувальної організації транзитних просторів спеціалізованих споруд для осіб з вадами зору.

**Виклад основного матеріалу.** Одна з перших спроб розглянути умови невізуального орієнтування як основу для формування об'ємно-просторової композиції споруди була здійснена американським архітектором С. Тайгерманом у 1978 р. При проектуванні спеціалізованої бібліотеки для людей з вадами зору він мав на меті організувати внутрішній простір будівлі таким чином, щоб незряча людина могла самостійно орієнтуватись у ньому.

Системний підхід у пристосуванні композиції внутрішнього середовища будівлі до умов незорового сприйняття став помітним на початку ХХІ ст. Геометричну структуру шкіл у містах Брантфорд, Глазго та Денвер сформовано не емпіричним шляхом, а внаслідок передпроектних досліджень особливостей сприйняття і руху незрячих. Проте й тут стислі терміни проектування не дозволили здійснити достатньо ґрунтовні дослідження.

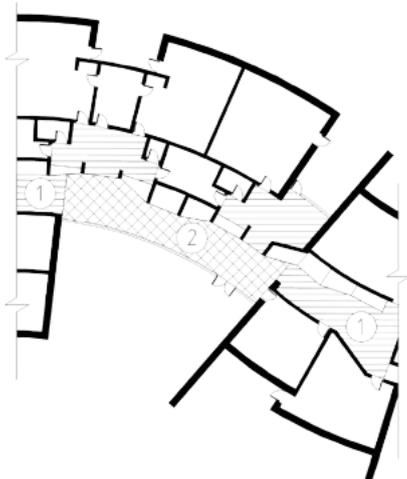
Комплексної методики проектування спеціалізованих споруд не існує до сьогодні. Така методика має бути сформована поступово на основі аналізу сучасної проектно-будівельної практики. Вже на теперішньому етапі розвитку спеціалізованих споруд можна розробити окремі інструменти для підвищення ефективності їхнього проектування. Одним із таких інструментів може стати комплекс засобів функціонально-планувальної організації транзитного простору, що відповідатиме умовам забезпечення ефективності орієнтування незрячих. До них належать:



Іл. 1. Двосторонній світловий хол в транзитному просторі спеціалізованої школи в м. Денвер (1 – коридор; 2 – світловий хол)

мінімальна протяжність маршрутів; нерозгалуженість транзитного простору; ізолюваність комунікацій від зовнішніх впливів; безперешкодність шляхів; стаціонарність предметного середовища [4, с. 58].

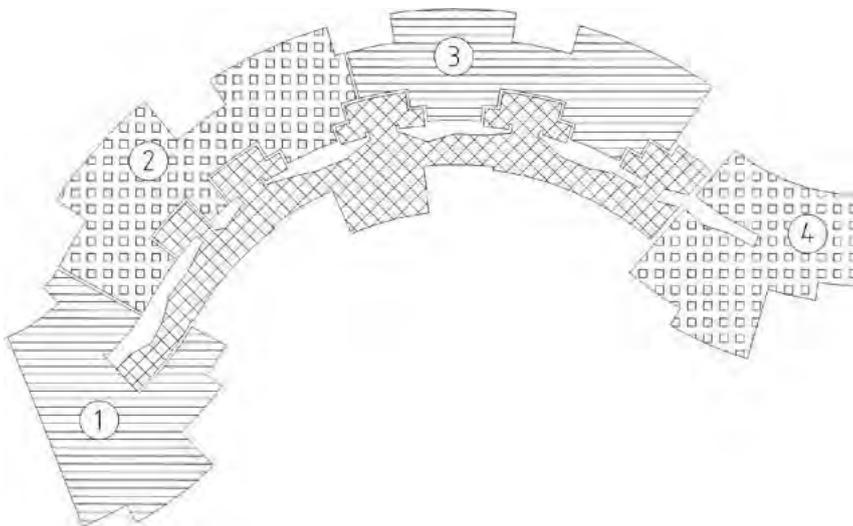
Оптимізувати довжину маршрутів усередині будівлі можливо за рахунок розміщення максимальної кількості приміщень на мінімальній довжині транзитного простору, чому сприяє двостороннє розміщення планувальних елементів. При цьому освітлення комунікацій здійснюється через зенітні ліхтарі та світлові холи. Залежно від орієнтації споруди за сторонами світу такі холи влаштовуються з однієї або двох сторін відносно пішохідного шляху. Двостороння орієнтація світлових холів, наприклад у рекреаційному просторі школи м. Денвер (іл.1), підвищує повноцінність використання ресурсу території,



Іл. 2. Односторонній світловий хол в транзитному просторі спеціалізованої школи в м. Глазго (1 – коридор; 2 – світловий хол)

формуючи водночас додаткові термічні орієнтири для незрячих учнів. Односторонні світлові холи, як правило, мають більшу довжину, ніж з двосторонні. Це дозволяє концентрувати або розосереджувати приміщення на різних ділянках транзитного простору. Двостороннє розміщення планувальних елементів із застосуванням односторонніх світлових холів характерне для школи в м. Глазго (іл. 2).

У спорудах загального користування для зниження тривалості руху інвалідів з вадами зору приміщення, призначені для їхнього обслуговування, доцільно розміщувати на мінімальних відстанях від вхідних груп. Для ілюстрації такої організації можна навести реабілітаційний центр у м. Брістоль. Архітектор Річард Лі розмістив усі приміщення цільового відвідування незрячими на першому поверсі двоповерхової споруди за чіткою плану-

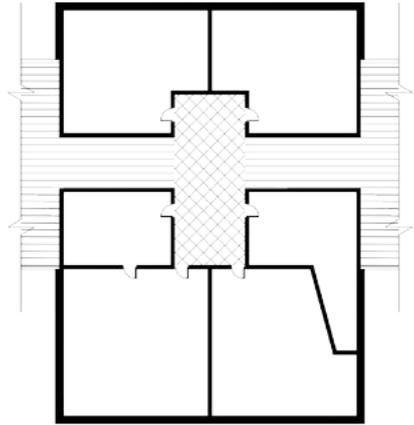


Іл. 3. Пріоритетність розташування функціональних блоків у школі м. Глазго: 1 – вестибюльна група; 2 – класи для наймолодших; 3 – класи для старших учнів; 4 – блоки естетичного та фізичного виховання

вальною схемою.

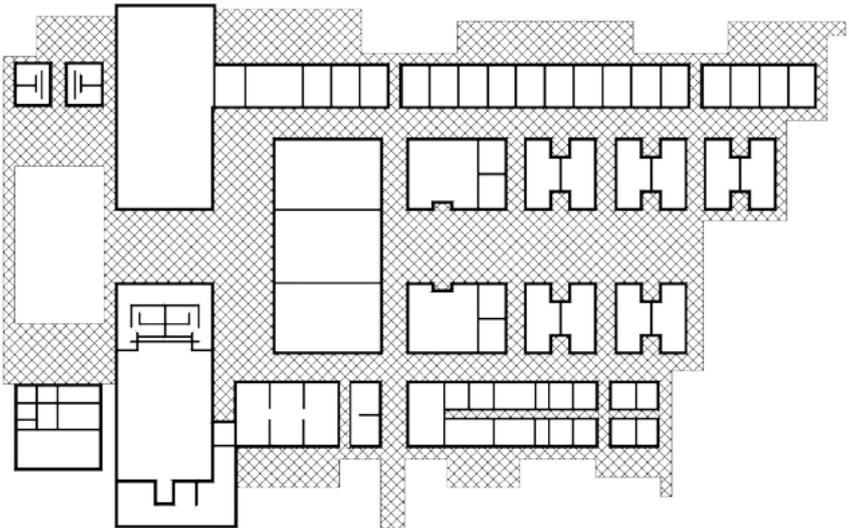
У випадку, коли доступними для незрячих мають бути всі приміщення споруди, пріоритетність їхнього розташування слід визначати графіком відвідування, фізіологічним станом або віком користувачів. Прикладом транзитного простору, диференційованого за віком відвідувачів, може слугувати галерея школи в м. Глазго (іл. 3). Найближче до вхідного вестибюлю розташовано блок класних кімнат для наймолодших учнів, далі розміщуються приміщення для старших, блоки естетичного та фізичного виховання. На думку авторів проекту, такий підхід «заохочує дітей до розвитку їхніх навичок із орієнтування» [8].

Скороченню протяжності маршрутів усередині будівлі також сприяє мінімізація кількості планувальних елементів на шляхах руху. Цього можна досягти за рахунок блокування

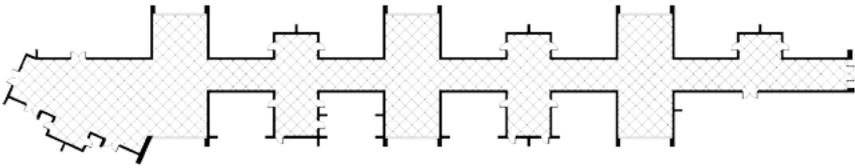


Іл. 4. Групування приміщень навколо холів у спеціалізованій школі м. Денвер

приміщень. Ілюструвати зазначений засіб функціонально-планувальної організації може транзитний простір



Іл. 5. Планувальна структура реабілітаційного центру в м. Мехіко



Іл. 6. Прямолінійний транзитний простір школи в м. Денвер

школи у м. Денвер (іл. 4). Він являє собою послідовність чотирьох груп кімнат, організованих навколо холів, що розташовані вздовж прямолінійного коридору [7, с. 4–5].

Найбільша увага приділяється блокуванню планувальних елементів загального користування (ліфтово-сходових вузлів, гардеробів, санітарних кімнат тощо). У випадку значної протяжності транзитного простору групи приміщень доцільно розміщувати вздовж нього із певним кроком. Прикладом такого вирішення є реабілітаційний центр у м. Мехіко. За перехресної композиції транзитного простору блоки санітарних кімнат із приміщеннями відпочинку розташовуються тут уздовж паралельних пішохідних шляхів (іл. 5).

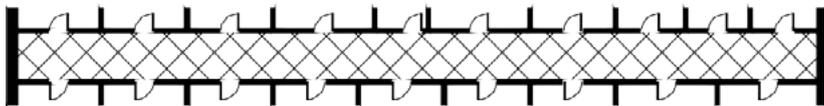
Розглянуті засоби функціонально-планувальної організації слугують спрощенню планувальної структури будівлі за рахунок мінімізації протяжності комунікацій. Зниженню ступеня розгалуженості транзитного

простору сприяє його вирішення на основі лінійної композиції.

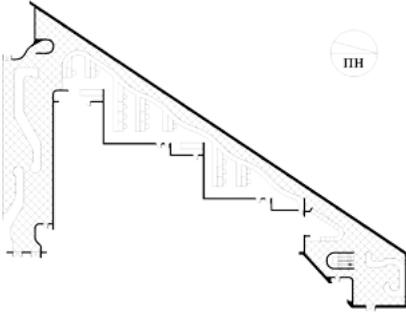
Розташування приміщень уздовж лінійної комунікації забезпечує виразність маршруту руху та черговість сприйняття елементів, розміщених уздовж нього. Це важливо за умов невізуального орієнтування, оскільки конфігурація шляху, його простота та ступінь розгалуженості визначають зручність та безпеку переміщення [6, с. 46].

В основі лінійних транзитних просторів лежать горизонтальні комунікації: коридори, галереї, «внутрішні вулиці» тощо. Залежно від їхньої кількості, взаємозв'язків та форми, транзитний простір може будуватися за розімкненою, замкненою або мережевою схемою.

Найбільш зручною для спеціалізованих споруд є розімкнена схема. Вона дозволяє спростити маршрут відвідувачів та зробити його максимально передбачуваним завдяки нерозгалуженості шляху та наявності



Іл. 7. Прямолінійний транзитний простір реабілітаційного центру в Києві



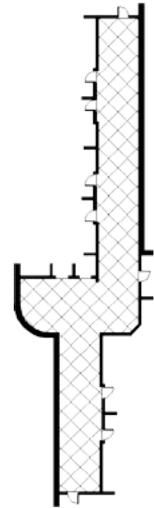
Іл. 8. Ламаний транзитний простір спеціалізованої бібліотеки в м. Чикаго

легко розрізнюваних початкової та кінцевої точки руху, які раціонально фіксувати вхідними групами. Залежно від величини і форми ділянки будівництва транзитний простір може мати прямолінійну, ламану, криволінійну або композитну конфігурацію.

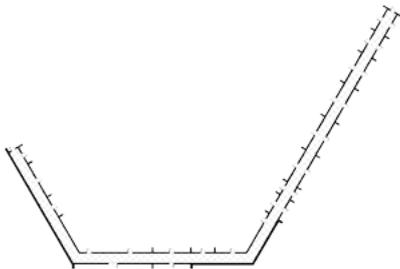
Прямолінійна конфігурація є найбільш універсальною, оскільки найшвидше усвідомлюється незрячими [9, с. 70]. Вона застосовується в усіх типах спеціалізованих споруд, наприклад в школі м. Денвер (іл. 6) та реабілітаційному центрі м. Київ (іл. 7). Недоліком прямолінійної

конфігурації транзитного простору в умовах невізуального сприйняття є його однорідність. У зв'язку з цим в разі значної довжини комунікації виникає необхідність її розмежування за рахунок композиційних прийомів або предметного наповнення.

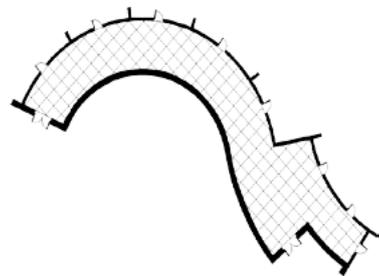
На відміну від прямолінійної, ламана та криволінійна конфігурації забезпечують поділ простору на різноспрямовані ділянки. Це дозволяє уникнути монотонності траєкторії руху та підвищити ефективність орієнтування осіб з вадами зору. Типовий приклад ламаного транзитного простору можна побачити у Регіональній бібліотеці для сліпих штату



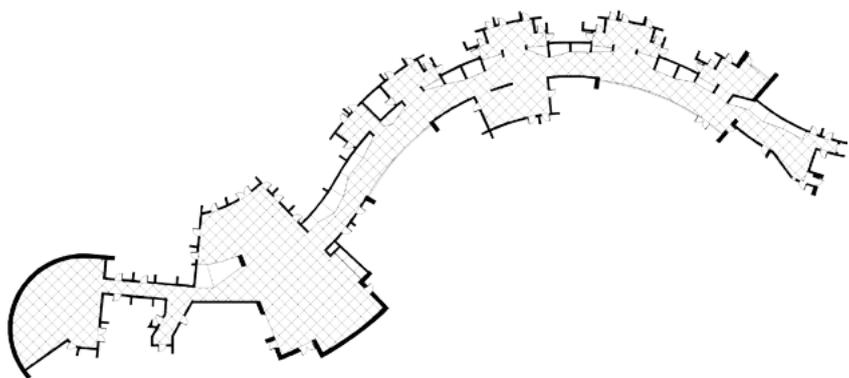
Іл. 9. Ламаний транзитний простір спеціалізованого житлового будинку в м. Чикаго



Іл. 10. Ламаний транзитний простір спеціалізованого житлового будинку в м. Хоул-Лейн



Іл. 11. Криволінійний транзитний простір спеціалізованої школи в м. Чикаго



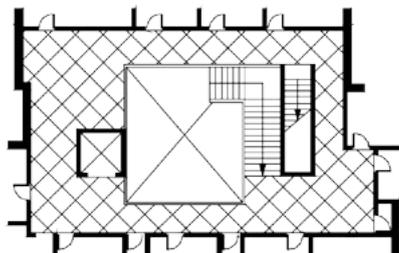
Іл. 12. Криволінійний транзитний простір спеціалізованої школи в м. Глазго

Іллінойс у м. Чикаго (іл. 8). План будівлі має форму прямокутного трикутника, задану конфігурацією ділянки. Дві широкі галереї розміщуються вздовж фасадів, перетинаючись у південно-західному куті будівлі. Між ними йдуть прямолінійні ряди з книжковими шафами.

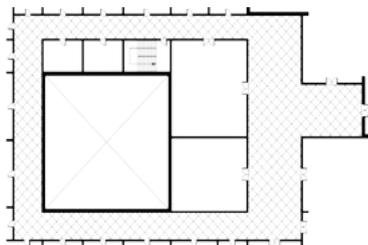
Іншими прикладами ламаного транзитного простору можуть слугувати коридори житлових будинків у м. Чикаго (іл. 9) та Хоул-Лейн (іл. 10), криволінійного – галереї шкіл у м. Чикаго (іл. 11) і Глазго (іл. 12).

Замкнена композиційна схема

транзитного простору є менш зручною для незрячих у порівнянні із розімкненою, оскільки збіг початкової та кінцевої точок комунікації в умовах незорового сприйняття формує враження нескінченності простору. Проте завдяки своїй компактності замкнені галереї застосовуються і у спеціалізованих спорудах. При цьому центральний простір вирішується у вигляді внутрішнього двору: критого, як у реабілітаційному центрі м. Ньютон (іл. 13), або відкритого, як у реабілітаційному центрі м. Гайнс (іл. 14), – а по зовнішній стороні галереї розміщу-



Іл. 13. Замкнений транзитний простір реабілітаційного центру в м. Ньютон



Іл. 14. Замкнений транзитний простір реабілітаційного центру в м. Гайнс

ються приміщення комплексу. Для подолання відчуття нескінченності транзитного простору його ключові елементи (ліфтово-сходові вузли, вхідні вестибюлі тощо) акцентуються невізуальними орієнтирами.

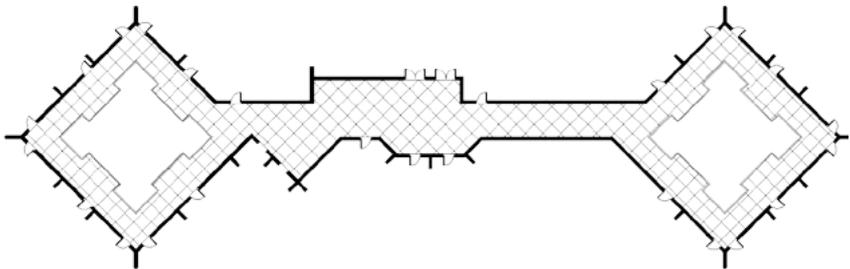
В окремих випадках у спорудах для осіб з вадами зору можливе використання комбінацій розімкнених та замкнених комунікацій. Наприклад, у спеціалізованому житловому будинку м. Гонконг прямолінійний коридор з обох сторін примикає до ромбоподібних галерей, влаштованих навколо атріумів (іл. 15).

Мережева схема транзитного простору є найменш зручною для незрячих, оскільки будується перетином кількох лінійних комунікацій, що призводить до високої розгалуженості внутрішніх шляхів. Прикладом може слугувати реабілітаційний центр для сліпих у м. Мехіко. П'ять основних пішохідних шляхів, що простягаються з півдня на північ, сполучаються перпендикулярними їм доріжками [11]. Планувальні елементи розміщуються на перетинах утворених комунікацій (див. іл. 5). Сформовані дублюючі проходи ускладнюють невізуальне орієнтування, тому

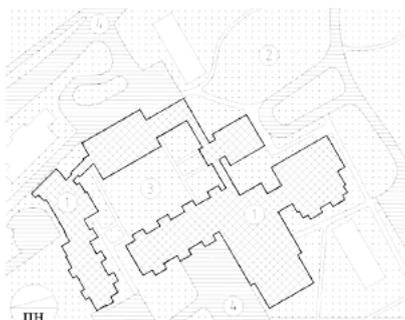
застосування подібних планувальних схем не набуло поширення в архітектурі спеціалізованих споруд для інвалідів з вадами зору.

Розглянемо засоби функціонально-планувальної організації транзитних просторів, спрямовані на забезпечення ізольованості їх від зовнішніх впливів. Згідно з рекомендаціями щодо проектування акустична ізоляція будівель, в яких передбачається перебування незрячих, має забезпечувати щадний звуковий режим (не більше 40 Дб) [5, с. 34]. Для виконання цієї вимоги пропонується застосовувати звукопоглинаюче облицювання стін і стель та звукоізолюючі конструкції [5, с. 35]. Поряд із такими опоряджувальними заходами у практиці будівництва спеціалізованих споруд шумозахист внутрішнього простору забезпечується за рахунок внутрішньої орієнтації заскленних фрагментів коридорів і галерей або влаштування акустичного бар'єру.

Внутрішня орієнтація заскленних фрагментів коридорів і галерей забезпечує суміжність найбільш акустично вразливих ділянок шляхів із територіями, що характери-



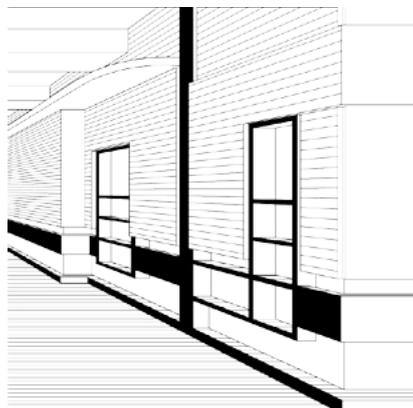
Іл. 15. Транзитний простір спеціалізованого житлового будинку в м. Гонконг



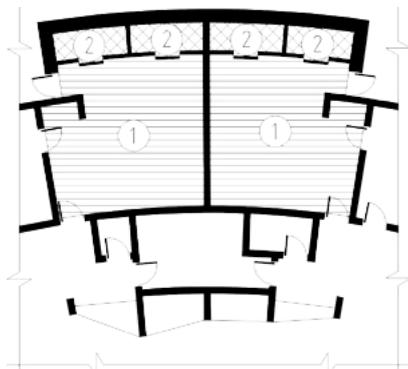
Іл. 16. Схема генерального плану спеціалізованої школи в м. Брантфорд: 1 – будівля школи; 2 – ділянка; 3 – внутрішній двір; 4 – проїзди та стоянки

зуються найнижчим рівнем шуму. Розміщення транзитного простору школи в м. Брантфорд уздовж периметру внутрішнього двору (іл. 16) дозволила одночасно забезпечити температурний контраст на різних ділянках шляху та комфортний звуковий режим на всій його довжині [10].

Роль акустичного бар'єру для



Іл. 18. Вбудовані шафи в транзитному просторі школи у м. Брантфорд



Іл. 17. Акустичний бар'єр класних кімнат школи в м. Глазго: 1 – класні кімнати; 2 – інвентарні кабінки

транзитного простору у більшості випадків виконують приміщення. Прикладом може слугувати будь-яка споруда з дворядним розташуванням планувальних елементів. Проблема шумозахисту може виникати у світлових холах комунікацій. Оригінальний зразок акустичного бар'єру можна побачити в школі м. Глазго (іл. 17). Його роль у класних кімнатах виконують кабінки для збереження інвентарю, розміщені вздовж північної стіни, що звернена в бік напруженого середовища вулиці. Реалізувати подібну ідею у світлових холах комунікацій можливо, використовуючи як акустичний бар'єр суцільно засклені простори – такі, як зимові сади або відкриті пішохідні шляхи.

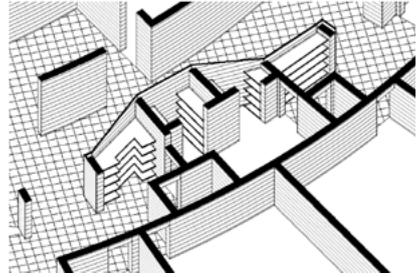
Поряд із ізолюваністю комунікацій від зовнішніх впливів важливою умовою забезпечення ефективності орієнтування незрячих є безперешкодність шляхів. Вона полягає у запобіганні розміщенню колон, пілонів, інженерного обладнання та предмет-

ного наповнення у просторі, призначеному для руху незрячих. Необхідність забезпечення безперешкодності транзитного простору обґрунтовується нормативними документами та рекомендаціями з проектування [2; 5].

Звільнення комунікацій від конструктивних елементів досягається за рахунок оптимізації інженерних вирішень. Усі неконструктивні об'єкти, що перешкоджають рухові, доцільно розміщувати всередині частин споруди (як правило, в стінових нішах) або об'єднувати у групи і виносити за межі транзитного простору.

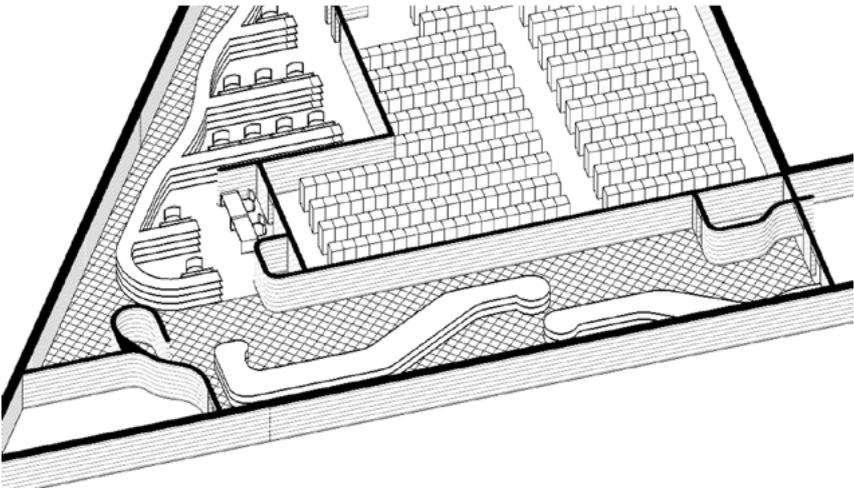
Найпростішим засобом зниження небезпеки травмування дрібними елементами є розташування їх у стінових нішах, як наприклад транзитний простір школи в м. Брантфорд. Тут у площину стіни вбудовано шафи та інше обладнання (іл. 18).

Для зниження кількості небез-



Іл. 19. Згруповані шафи в галереї школи у м. Глазго

печних ділянок руху обладнання, габарити якого унеможливають його розміщення у стінових нішах, слід об'єднувати у групи та виносити за межі транзитного простору. Зразком такого є школа в м. Глазго, де шафи для шкільного приладдя учнів утворюють шість груп (іл. 19). Доступ до них організований зі сторони холів – своєрідного буферного простору між галереєю та класними кімнатами. З



Іл. 20. Заокруглення кутів предметного наповнення у транзитному просторі бібліотеки в м. Чикаго

боку галереї кожна з груп облицьована корою коркового дерева і використовується незрячими як пряма поверхня [8].

Елементом предметного наповнення, які неможливо розмістити у стінових нішах або згрупувати за межами транзитного простору, доцільно надавати криволінійних обрисів. Відносна безпека заокруглених поверхонь у порівнянні із гострокутними обґрунтовується у нормативних документах та наукових статтях [2; 10; 12]. Заокруглення кутів предметного наповнення транзитного простору застосовано в бібліотеці м. Чикаго. Обладнані у її галереї перегородки, шафи та столи мають виключно криволінійні обриси (іл. 20).

Останньою серед умов забезпечення ефективності орієнтування незрячих є стаціонарність предметного середовища. Дотримуватися цієї вимоги можна за рахунок усунення елементів, що трансформуються. Цей засіб найбільш характерний для спеціалізованих споруд через постійність функціональних процесів у них. Відсутність необхідності у трансформаціях дозволяє створювати архітектурно завершені структури, конфігурація яких визначається умовами невізуального орієнтування.

Протиріччя можуть виникати при проектуванні транзитних просторів громадських споруд, розрахованих на обслуговування всіх категорій населення. З одного боку, незмінні планувальні схеми не дозволяють реагувати на різноманітні перетворення, пов'язані із розвитком та розростанням комплексів [1]. Реорганізація функціонально-технологічних процесів

приводить до повної реконструкції споруди, зміни об'ємно-планувального і конструктивного вирішень [3]. З іншого боку, будь-які трансформації простору можуть порушувати систему невізуальних орієнтирів. Остаточне рішення щодо цього питання має прийматися окремо у кожному випадку залежно від місцевих умов та з урахуванням потреб незрячих.

**Головні висновки.** Встановлено, що безпека та зручність переміщення незрячих усередині спеціалізованої споруди можуть бути забезпечені застосуванням таких засобів: двостороннього розміщення планувальних елементів; пріоритетного розташування приміщень для незрячих; блокування приміщень; лінійної побудови транзитного простору; внутрішньої орієнтації транзитного простору; влаштування акустичного бар'єра; розміщення небезпечних елементів у стінових нішах; групування елементів предметного наповнення; усунення елементів, що трансформуються.

**Перспективи використання результатів дослідження.** Визначені засоби функціонально-планувальної організації транзитних просторів спеціалізованих закладів для незрячих обумовлюються особливостями невізуального орієнтування. Упровадження таких засобів під час проектування цивільних споруд загального користування є передумовою підвищення ефективності переміщення інвалідів з вадами зору без зниження комфорту інших категорій відвідувачів.

1. *Алабян А. М.* Проектирование общественных центров городов с учетом перспектив их роста и развития / А. М. Алабян, И. Л. Сердюков. – М. : ЦБТИ по гражд. стр-ву и архитектуре, 1977. – 28 с.

2. *ДБН В.2.2-17:2006.* Будинки і споруди. Доступність будинків і споруд для маломобільних груп населення. – На заміну ВСН 62-91; чинні від 01.05.2007. – К. : Мінбуд України, 2006. – С. 1–21.

3. *Ежов В. И.* Архитектура общественных зданий и комплексов / В. И. Ежов, С. В. Ежов, Д. В. Ежов. – К. : Вистка, 2006. – С. 163–248.

4. *Комаров К. О.* Принципи архітектурної організації внутрішніх транзитних просторів з урахуванням особливостей незорового сприйняття: дис. канд. арх: 18.00.01 / К. О. Комаров. – К., 2013. – С. 51–61.

5. *Рекомендации по проектированию окружающей среды, зданий и сооружений с учетом потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения.* – Вып. 1. Общие положения. – М. : Минстрой России, 1996. – 58 с.

6. *Шолух М. В.* Системні принципи архітектурного удосконалення реабілітаційного середовища промислового міста: автореф. дис. ... д-ра архітек.: 18.00.01 / Харк. держ. техн. ун-т будівництва та архітектури / М.В. Шолух. – Х., 2010. – 36 с.

7. *Clayton W.* Seeing Life Differently / W. Clayton, L. Pfeifley. – Denver: Anchor Center, 2007. – 18 p.

8. *Duffy M.* A difference everyone can feel / M. Duffy // The Herald. – 2008. – Sep. 6. – P. 18.

9. *Jacobson W. H.* The art and science of teaching orientation and mobility to persons with visual impairments / W. H. Jacobson. – New York: American Foundation for the Blind, 1993. – 200 p.

10. *Phillips R.* School design for the blind: learning without sight / R. Phillips // Architectural Record. – 2005. – № 12. – P. 67–69.

11. *Taidelli F.* Centro per non vedenti Iztapalapa, Mexico D. F. / F. Taidelli // Domus: Contemporary architecture interiors design art. – 2008. – № 916. – P. 96–97.

12. *Vansittart K.* Once more with feeling / K. Vansittart // Azure. – 2004. – № 5. – P. 42.

### **Особенности функционально-планировочной организации сооружений для лиц с нарушениями зрения**

*Кирилл Комаров*

**Аннотация.** В статье проведен анализ особенностей планировки внутреннего пространства специализированных зданий для людей с нарушениями зрения и сформирован развернутый перечень средств функционально-планировочной организации транзитных пространств таких сооружений.

**Ключевые слова:** функционально-планировочная организация зданий, транзитное пространство, специализированное сооружение для незрячих.

## **Functional-planning features of specialized buildings for the Blind**

*Kyrylo Komarov*

**Abstract.** The article illustrates a complex of functional-planning means to organize transit space of a building in appliance with conditions ensuring the effectiveness of the Blind's orientation. Such conditions are: the minimum length of the route, non-branching of transit space, communications' isolation from external influences, unhindered access within a building, objects' stationarity.

Optimization of routs' length is possible through distribution of maximum quantity of rooms on minimum length of communication. This can be achieved by two-sided arrangement of planning elements. Another way to decrease the length of the roots is to minimize the quantity of planning elements along the communication, which is possible through blocking of rooms with similar assignment. Alongside this for the purpose of reduction in the duration of the Blind's transfer inside the building, rooms intended for their operation should be placed as close to the entrance as possible.

Non-branching transit space is organized on the basis of linear composition. Room's distribution along linear communication contributes to clearness of the rout and sequence of object's perception.

Isolation from external influences is possible through inner orientation of glazed fragments of corridors and galleries or through arrangement of acoustic barrier. It can be created with chambers, technical rooms, interior gardens etc, turned towards streets with heavy traffic or other noisemakers.

Unhindered access within a building and objects' stationarity are achieved by allocation of dangerous elements inside niches, grouping of furniture and equipment elements, elimination of transforming elements.

**Key words:** building's functional-planning organization, transit space, specialized building for the Blind.

**Сунь Ке**  
аспірант НАИИИА

*Научный руководитель:*  
*О. Ковальчук, кандидат искусствоведения*

## **Влияние советского изобразительного искусства периода социалистического реализма на китайскую живопись второй половины XX века**

**Аннотация.** В статье проанализированы события, которые дали толчок к внедрению творческого метода так называемого социалистического реализма в китайское современное искусство второй половины прошлого столетия. Показана роль деятелей искусства из Советского Союза в становлении художественной школы нового китайского искусства. Проводится анализ значения освоения традиций и методов советского искусства для развития современного китайского искусства.

В работе проанализированы исследования о китайской масляной живописи стиля социалистического реализма, проведенные китайскими авторами. Рассмотрено влияние академического художественного образования в Китайской Народной Республике на изменение вкусов живописцев исследуемого исторического периода.

Показано взаимодействие и межкультурный диалог Советского Союза и Нового Китая на примере обмена педагогическими методиками преподавания изобразительного искусства в высших учебных заведениях. Важную роль уделено анализу взаимодействия художественных школ в процессе академических обменов с преподавателями и студентами между Китайской Народной Республикой и Советским Союзом.

В статье также описаны ключевые исторические моменты этих взаимоотношений.

Рассмотрены и основные значительные представители этого направления в новом китайском искусстве. Анализируются их профессиональное становление как художников-живописцев, а также их творческие достижения.

**Ключевые слова:** китайское изобразительное искусство, реалистическая живопись, социалистический реализм, академическая школа, техника масляной живописи, классика, европейское искусство.

**Постановка проблемы.** Многие исследования об изобразительном искусстве отмечают, что недостатки советского художества ограничивали развитие китайского искусства.

Но в этой статье, на основе проанализированных материалов, показаны объективные моменты во влиянии советского искусства на китайское изобразительное искусство. Также изложено преимущества, которые дала советская модель академического художественного образования для становления нового китайского искусства, значение его влияния на становление китайского искусства и его развитие.

**Анализ публикаций.** Рассмотрим публикации на эту тему, в частности научные исследования ведущих китайских искусствоведов. Цзун Жуй, представитель академии изобразительных искусств имени Лу Синя, в своей статье «Китайская масляная живопись 20 века. Введение и переосмысление» писал, что введение советского искусства было продуктом политики, существовали значительные ограничения художественного творчества.

Чэнь Пэн из Китайского художественного научно-исследовательского института изобразительных искусств, в своей работе «Курсы масляной живописи Максимова» и китайская масляная живопись» подробно описал важность курсов советского художника Максимова для китайского искусства 1950-х годов. Согласно его мнению, именно деятельность данного художника-педагога внесла стройность и упорядоченность в методику китайской академической школы живописи. Именно опираясь на советскую систему обучения собственно и начала развиваться новая китайская классическая школа.

Фань Вень Хань в своей работе «О влиянии советского художественного образования на китайскую масляную живопись» упоминал, что развитие китайской живописи имеет два исторических периода: первый – начало XX века, когда студенты уезжали учиться живописи за границу (в Японию, Францию), и привносили различные новые художественные направления; второй – после основания Народной Республики Китай, по инициативе правительства из-за политической ситуации за образец для подражания было принято советскую модель искусства, советское искусство стандартизировало китайскую живопись.

Чжу Ша в статье «Влияние советского искусства на китайскую живопись (1949–1965)» пишет о том, как Новый Китай учился у Советского Союза путем широких художественных обменов. В процессе распространения советского искусства в Китае можно увидеть, что на самом деле, в основном это была односторонняя связь, а не двусторонний обмен. В этот период советское искусство социалистического реализма и его педагогическая методика стали, по существу, единственным авторитетным источником для разработки программ и становления в целом китайской школы масляной живописи, обучение советскому искусству стало важным новым подходом к развитию китайской живописи.

Данные о советском художнике К. Максимова, который работал в Китае как педагог, были взяты как из китайских, так и из советских ли-

тературных источников. В частности это публикации разных лет таких советских искусствоведов, как Н. Соболевский, Т. Ключева, И. Купцов [1].

Изложение основного материала. Как известно, китайские художники уже с начала XX века уезжали за рубеж для изучения Западноевропейского искусства и в частности масляной живописи для того, чтобы привнести эти традиции в свою отечественную культуру. В очень короткие термины им удалось нарушить тысячелетнюю традицию, начав поиск новых форм в изобразительном искусстве. В силу социально-политической ситуации в Китае, эта тенденция носила скорее общекультурный характер. Но начиная с середины XX века, когда Китай стал ареной острой революционной борьбы, все стало подчиняться, в первую очередь, идее политической. Исходя из этого, изобразительное искусство поменяло роль чистого эстетического наполнения, и стало инструментом политической пропаганды.

После китайско-японской и гражданской войн, страна была раздроблена, а либеральные идеи уступили место новой коммунистической идеологии. Классическая живопись в реалистической манере получила новую жизнь и новое идеологическое наполнение.

1 октября 1949 была основана Китайская Народная Республика, что повлекло за собой кардинальные изменения во всех сферах жизни, и, в первую очередь, в культуре. Согласно линии Коммунистической Партии Китая было решено перенять опыт искусства социалистического ре-

лизма у Советского Союза. Это было неизбежным выбором в условиях жесткой международной ситуации и внутренней послевоенной обстановки. В то время была острая необходимость в выработывании общенациональной идеологии для новой страны. Позитивный опыт первой в мире социалистической страны был безоговорочно взят на вооружение. Итак, изобразительное искусство было решено преобразовывать по примеру советской модели.

Для начала рассмотрим вопрос внедрения методов социалистического реализма, заимствованного у советской художественной школы в китайскую художественную жизнь.

2 июля 1949 года была открыта первая сессия Всекитайской Генеральной Ассамблеи литературы и искусства, состоявшейся в Пекине. В то же время состоялась художественная выставка, которая позже стала известна как «Первая выставка национального изобразительного искусства». Чжу Дэ, известный политический деятель, выступил на открытии выставки с речью, в которой дал общую оценку движению новой литературы и искусства в Китае, движению «Четвертого мая». Это, в свою очередь, оказало большое влияние на выбор делегатов каждого литературного направления и искусства.

После основания Народной Республики Китай, художники в выборе тематики, языка и творческого направления должны были быть тесно связаны с политической идеологией, понимать и осознавать ее. На «Первой выставке национального изобразительного искусства» было

представлено 20 картин. Эта цифра показывает, что масляная живопись в начале исторического пути КНР пока не пользовалась широкой популярностью. Но государственная идеология поддала жесткой критике художественные идеи и концепции, как традиционной китайской живописи, так и влияния западноевропейского искусства. Как образец для подражания было принято искусство социалистического реализма, ставшее официальной доктриной искусства СССР. Как и в Советском Союзе, в КНР, борьба за социалистический реализм началась с критики «загнивающей» и «упаднической» буржуазной литературы. Но отдельные китайские художники, такие как Линь Фэн Мян, У Даюй, У Гуан Джон, Чжан Ю, и другие, которые всегда придерживались своего собственного художественного мировоззрения оказались изгоями. Популярным стал реалистический стиль, с помощью которого изображали новую эру и новую жизнь. Работам, изображающим историю революционной борьбы, в этот период было уделено особое внимание. Это и стало главной особенностью китайской масляной живописи после 1949 года. Художники должны быть глубже связаны с классовой борьбой и изображением народной жизни нового государства [2].

В 1949 году, после образования Нового Китая, согласно государственным планам, все виды искусства должны были развиваться по советскому образцу. Художники, чтобы получить государственную поддержку, меняли свою манеру, которая должна была тяготеть к реалистическому

искусству. Лидеры партии и герои революционной борьбы теперь были главными героями тематических композиций и портретов. В то же время такие жанры, как пейзаж или натюрморт вообще оказались неустраиваемыми.

Первоначальные попытки первой половины XX века, когда китайские художники желали изменить с помощью заимствования методов западноевропейского искусства традиционную китайскую живопись, уже не были актуальны в свете новой идеологической доктрины. Живопись должна соответствовать эстетическим запросам широких общественных масс. По существу наибольшую популярность на официальном уровне в КНР обрела именно масляная живопись.

Еще до этого, после вспышки китайско-японской войны 1937 года, реалистический стиль живописи начал занимать свою нишу в изобразительном искусстве Китая. В силу политических событий в стране, под воздействием укрепляющей свои позиции коммунистической идеологии, задачи и значение произведения искусства были полностью изменены. Искусство превратилось в оружие пропаганды. Это повлияло на укрепление популярности реалистического искусства как наиболее адекватно подходящего для агитационных произведений. Литературная теория советского социалистического реализма также имела огромное влияние на китайское искусство после 1949 года.

14 февраля 1950 года Китай и Советский Союз заключили и подписали в Москве «Китайско-советский

договор о дружбе и союзе». В результате этого китайская Национальная ассоциация изобразительных искусств призвала деятелей искусства широко пропагандировать важность китайско-советской дружбы. В апреле 1951 года была открыта выставка «Советских агитационных плакатов и карикатуры», после этого еще много различных выставок советского искусства было проведено в Китае; каждая выставка была хорошо принята СМИ.

В 1954 году вышел первый номер журнала «Искусство», китайский государственный журнал. Характерно, что он в основном был посвящен произведениям советских художников, но, в то же время, и с некоторыми материалами о древнем китайском классическом искусстве.

Также рассмотрим обмены в сфере художественного образования между КНР и СССР. Поскольку правительство требовало всестороннего внедрения искусства советского образца, следовательно, были приняты две следующих стратегии – приглашать преподавателей-иностранцев, и посылать студентов-китайцев за рубеж. В 1952 году Китай отправил в Советский Союз первую партию студентов для изучения изобразительного искусства.

В начале 1960-х годов выпускники советских вузов уже вернулись для работы в КНР. Среди них, в первую очередь, следует назвать таких известных в будущем художников, как Ло Гун Лю, Лин Ган, Ли Тянь Сян, Чуан Шан Ши, Цао Фен, Ден Пень, Го Шао Ган, Чжан Хуа Цин, Фен Чжен, Сю Мин Хуа, Су Гао Ли, Ли Цзюнь. Они

начали активную творческую работу, а преподавая в китайских учебных заведениях, пропагандировали советскую художественную школу. Перед отъездом за границу будущие студенты проходили тщательную проверку в соответствующих государственных органах. И только после этого их кандидатуры были отобраны для прохождения учебы. В основном обучение происходило в Институте Академии художеств СССР имени Репина; после строгой системы подготовки и обучения, возвращаясь на родину, они были назначены в Национальную академию изобразительных искусств в качестве преподавателей масляной живописи.

Руководство страны контролировало стратегически важную, с точки зрения идеологии, реформу в художественном образовании. Все было направлено на расширенное изучение и дальнейшее внедрение методов советского художественного образования.

Ряд известных советских художников-живописцев регулярно посещали КНР в роли преподавателей. Среди них следует назвать таких выдающихся мастеров и педагогов из СССР, как Александр Михайлович Ерасимов (1881–1963) – живописец, педагог, профессор, доктор искусствоведения. Он был первым президентом Академии художеств СССР в 1947–1957 годах. Матвей Генрихович Манизер (1891–1966) – скульптор, народный художник СССР (1958), вице-президент АХ СССР (1947–1966), лауреат трёх Сталинских премий (1941, 1943, 1950). Николай Николаевич Жуков

(1908–1973) – живописец, график, плакатист; мастер станкового портрета, иллюстратор; народный художник РСФСР (1955); народный художник СССР (1963); лауреат двух Сталинских премий второй степени (1943, 1951).

Но особая роль в пропагандировании советской художественной школы принадлежит такому художнику и педагогу, как Константин Мефодьевич Максимов (1913–1994), педагог, народный художник РСФСР, лауреат двух Сталинских премий (1950, 1952). Именно он был первым делегатом советского правительства, направленного в нашу страну, чтобы в качестве эксперта преподавать искусство (тогда он состоял в должности консультанта Центральной академии изящных искусств). Это был очень строгий человек в требованиях к самому себе. А его работы, с точки зрения темы и стиля, были разнообразны. Во время Второй мировой войны и в послевоенный период К. М. Максимов регулярно участвовал в крупных выставках, организованных в Москве. Важно отметить, что он не только был великим художником, но и отличным преподавателем. Десять лет преподавания в Академии изящных искусств имени Сурикова – это накопленный ценный опыт, а его прибытие в Китай для ведения курсов лекций по изобразительному искусству имело очень большое значение [3].

19 февраля 1955 года К. М. Максимов впервые приехал в Пекин, поскольку был назначен Советским правительством в качестве эксперта в изобразительном искусстве, тогда он являлся консультантом Центральной

академии изящных искусств. Художник приехал в Китай уже имея высокое положение, многие важные подразделения просили его выступить с речью.

Так, 12 мая он выступил с речью на втором пленарном заседании Союза художников, где очень конкретно высказался о методах живописи: о том, как изобразить реальную жизнь и какой должна быть тема и формы. Он также говорил о портретах и пейзажах, делая особый упор на опыте советских художников в создании этих жанров: «...напоминаю китайским художникам, чтобы предотвратить проблему советских художников, механически имитировать и повторять шаблон композиции картины нельзя». В Центральной академии изящных искусств Максимов имел учебный класс масляной живописи; это были курсы повышения квалификации профессионально подготовленных в художественных колледжах, и уже имевших определенные творческие достижения молодых учителей и художников, таких как Хо И Мин, Чжань Цзянь Цзюнь, Цзинь Шань И, Жень Мен Джан, Ван Лю Чю, Ю Юн Де, Чин Джан, Ван Де Вей, Гао Хон, Хэ КонДе, Кан Быйсин, Вей Чуан И, У Де Дзо, Ван Чен И, Юан Хао, Ван Сюн Джу и других.

Рассмотрим детальнее методику преподавания для китайских студентов. Сначала студенты практиковались с гипсовых слепков, потом переходили к рисованию с живых моделей, а затем к живописи. Все его методы обучения полностью соответствовали советскому стилю обучения. После тщательной подготовки

техника масляной живописи китайских студентов становилась более совершенной. Например, один из студентов Чжань Цзянь Цюнь (1931) окончил Центральную Академию художеств в 1953 году, и в год окончания создал работу гуашью «Хороший урожай». На картине хорошо передано выражение лица крестьянина, поза, удачно использован цвет, точно показаны детали. Но недостатком является отсутствие навыка рисунка, цельности композиции. В 1955 году этот художник попал в учебный класс масляной живописи Максимова и советских специалистов при Министерстве культуры. В результате обучения его стиль стал полностью соответствовать советскому стилю живописи, в 1957 году, будучи выпускником курсов, он написал работу «Начало», где видно, что автор достиг значительного прогресса в изображении отношения между персонажами на картине, это является результатом строгой базовой подготовки (илл. 1). На картине изображена группа молодых людей, которые поднимают

целину в Северной пустыне; акцент сделан на лирическую атмосферу и передачу ветреной погоды. Основная часть картины «Начало» – это огромное локальное пятно, что передает просторы пустыни, где дует сильный ветер, порождая музыку высокого и низкого тонов, перемешивая мелодии. Молодые люди, поднимающие целину, как будто вступили в борьбу с ветром, что создало динамическое напряжение, которое усиливается быстрыми темпами. С помощью экстенсивных штрихов появились сорняки и густые чащи, небо покрыто дымчатыми облаками, на фоне такой природы страсть и энтузиазм молодых людей, поднимающих целину, становится еще более величественным. Эта картина была избрана для участия в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов, где она завоевала бронзовую медаль.

В 1959 году Чжань Цзянь Цюнь написал картину «Пять героев горы Лан Я» (илл. 2). Художник создал группу героев, продемонстрировав умение находить в реалистическом



Илл. 1. Чжань Цзянь Цюнь. Начало. Х. м. 140х348. 1957



Илл. 2. Чжань Цзянь Цзюнь. Пять героев горы Лан Я. Х. м. 1955

повествовании много образности. Силуэты пяти смельчаков составляют гармоничное целое с горными вершинами, возвышаясь над их пиками. Группа героев имеет стабильную композицию, а внешние контуры неровны, переменчивы. Этот прием сопоставления создает мощный ритм, подчеркивая характер персонажей. Силуэты людей величественные, выражения лиц решительные. Данное произведение в целом также полностью соответствует советскому стилю живописи. И художественный язык, и сама тема революции и войны, все почти идентично со многими советскими произведениями.

Цзинь Шань И всегда давал рациональные оценки положительной роли Советского Союза для развития китайской масляной живописи. После обучения в советской системе искусства его работы полностью соответствовали советскому академическому стилю изложения.

Студент Ван Чен И в 1954 году окончил Центральную академию жи-

вописи, Восточно-Китайское отделение, потом остался там и некоторое время работал преподавателем. В 1955 году он проходил учебные курсы масляной живописи; его выпускной работой стала картина «Письмо» – прямой результат его двухлетнего обучения живописи в стиле социалистического реализма, его работа появилась вместе с другими работами выпускников и вызвала большую сенсацию в мире китайской живописи, что оказало глубокое влияние на все китайское искусство. На картине мы видим группу молодежи на поле целины, которые вечером, после работы возвращаются к своим палаткам в лагерную стоянку. Только что прибыл почтальон, и они с нетерпением ждут, что же он достанет из своего почтового мешка, ибо каждый желает получить весточку от родственников. Справа на картине на видном месте стоит девушка и держит в руках письмо, она уже открыла его и на ее лице появилась неглубокая улыбка, тихая и волнующая. Подниматели целины весь день упорно, изо всех сил трудились, но в данный момент они выглядят очень непринужденными и умиротворенными, и даже недалеко стоящие, только-что снявшие с себя тяжелый плуг, три лошади также спокойно стоят перед сеном, жуют его... но все же, люди по-прежнему могут глубоко прочувствовать все тяготы поднимателей целины, их радости и надежды, которые хотел передать художник. Из мелочей увидеть общую картину, с помощью деталей прочувствовать глубокую идею, заложенную автором, это действительно необычный замысел. Вся картина охвачена

золотыми сумерками заката; молодые люди оставляют за собой следы света и тени, а грубые мазки удачно передают фактуру бесплодной земли Северной пустыни, теплые тона создают более мягкую, душевную атмосферу.

Важно отметить, что курсы обучения масляной живописи помогли Ван Чен И значительно усовершенствовать свой стиль работ в форме, цвете и языке пространства живописи.

Кроме приглашения Максимова обучать китайцев советскому стилю масляной живописи, правительство Китая также направляло китайских студентов обучаться в Советский Союз. «С 1953 по 1965 год, Министерство культуры и Министерство образования направило в Советский Союз для изучения изобразительного искусства в общей сложности более 30 человек. В 1953 году первая партия студентов отправилась в Советский Союз, чтобы изучать искусство. Среди них: Ли Тянь Сян, Чен Шао У, Чен Юн Диан, Чен Дзун Сан – всего 4 человека.

В 1954 году вторая партия студентов была направлена в Советский Союз, для изучения изобразительного искусства: Лин Ган, Чуан Шан Ши, Сяо Фен, Чи Му Тон, Джо Джэн – всего пять человек.

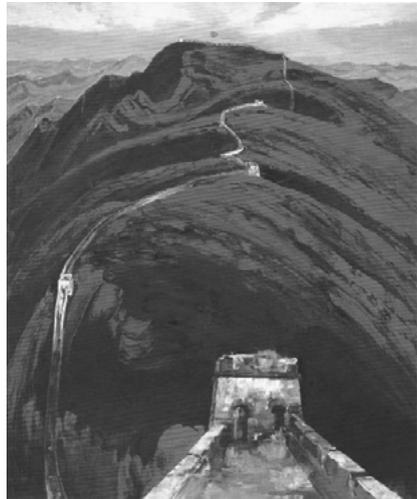
В 1955 году для обучения в Советский Союз отправлено: Ло Гун Лю, Дэн Пен, Го Шао Ган, Ван Бао Кан, Чжун Бень И, Ма Юнь Хун, И Цао Цюй, Ли Ю Лан, Шао Да Ди, Си Цзин Чжи, Ли Бао Нян, Сю Мин Хуа – в общей сложности 12 человек» [4].

Так, после учебных курсов масляной живописи под руководством Максимова работы Чжань Цзянь

Цзюня стали полностью соответствовать советскому стилю: например картины «Начало» (1957), «Пять героев горы Лан Я» (1959), «Портрет тибетской девушки» (1977).

Пейзаж «Оглянуться назад» (1979) это изображение Великой китайской стены, которая гармонично вписалась в горный ландшафт (ил. 3). Композиция картины, что создает атмосферу необычности, особенные романтические фантазии, смелые мазки как будто взлетают, сильный интенсивный цвет картины с похожей тематикой редко встречаются.

На картине «Небо над лугом» (1986) небесное пространство послужило фоном, а луг создает контраст, подчеркивая глубокое чувство пространства, света и тени, на свете – два ретивых коня, резко очерченные, а на траве, в ярком свете отражаются си-



Ил. 3. Чжань Цзянь Цзюнь. Оглянуться назад. Х. м. 155x128. 1979

не-черные тучи, как будто горы резко бросились к морю.

На картинах «Зеленое поле» (1987) и «Отдаленная местность» (1987) чувствуется большое влияние цвета, богатые свежие яркие цвета, свободно рассыпались по картине, безусловно, мощный каждый цвет и каждый цвет имеет свое место. Как видно, Чжань Цзянь Цзюнь строго придерживается советского образца создания живописи, что уже стало его собственным стилем. Художник не остался работать только в системе образца советского искусства, после неоднократных попыток, творений, его стиль медленно эволюционировал, опираясь, конечно же, на суть советского искусства, он начал вводить традиционные китайские элементы, чтобы создать свой, новый и неповторимый стиль.

Главные выводы. Влияние советского изобразительного искусства на современную китайскую живопись можно разделить на три аспекта:

Во-первых: укрепление техники живописи. С момента введения советской системы преподавания искусства в Китае уровень академического классического образования повысился. Большинство художников получили новое понимание о технике масляной живописи, композиции картины, и в целом о европейских традициях. После учебных курсов Максимова почти все выпускники стали преподавателями в известных учебных заведениях, продолжая популяризировать советскую систему образования. На сегодняшний день различные художественные учебные заведения КНР до сих пор

используют советскую систему обучения искусству.

Во-вторых: политическая пропаганда. Начиная с 1949 года Китай взял направление на развитие китайско-советской дружбы. Это сыграло важную роль в истории двух стран, поскольку молодая китайская страна за основу взяла марксизм-ленинизм, и идеологию Мао Цзэдуна. Зарождение и развитие новой социалистической страны требовало политической пропаганды для удовлетворения запросов общества, что сыграло большую роль в данном историческом периоде развития китайского общества.

В-третьих: новое понимание китайско-западной интеграции. Советское искусство в Китае имело некоторые недостатки. Так, например, художники в создании творения были ограничены темой победы революции и воспеванием великих героев. В целом они работали по технике советского образца, что привело к тому, что художники, которые ранее посетили учебный курс масляной живописи, имели почти одинаковый стиль и, не смотря на то, что они правильно постигли суть, техника их была немного однообразна. Здесь имело место, и было очень важным политическое влияние. После реформы открытости, художники, прошедшие через систему обучения, стали по-новому понимать западную интеграцию. Советское искусство в целом изменило уровень масляной живописи Китая 1950-х годов; до этого в мире китайской живописи хотя и существовали школы живописи, но они были слишком разношерстны и непостоянны. Поскольку изучение

живописи в Китає не имело системи, то после подготовки по советской художественной системе, китайские живописцы нашли для себя новое понимание формы и цвета, сильно изменился фундамент контурного рисунка; уместным также будет упомянуть и об недостатке: художнику нельзя было переходить дозволенный рубеж. Однако после реформ открытости и политической эмансипации художники получили свободу действий и выбора, они начали искать новые творческие направления, но никогда они не теряли основу. И следующие поколения художников были воспитаны в той же системе образования. Независимо от того, каким образом изыскивались новые пути, советская система искусства стала основой образования для китайской живописи

и это по сегодняшний день играет очень важную роль.

Обучение советскому искусству стало важным новым подходом к развитию китайской живописи. Советское искусство в реализации новых административных мер в Китае в скором времени получило широкое распространение, что оказало огромное влияние на китайское художественное образование и масляную живопись.

Традиция реалистической советской масляной живописи полностью была воспринята государственной идеологией КНР. С тех пор творческие методы, а также методы обучения китайской живописи в основных художественных вузах полностью соответствовали советскому образцу.

1. Ключева Т. Константин Мефодьевич Максимов. Живопись. Акварель. М.: Советский художник, 1977; Купцов И. И. Константин Мефодьевич Максимов. Л.: Художник РСФСР, 1984; Соболевский Н. Д. Константин Мефодьевич Максимов. Л.: Художник РСФСР, 1962.

2. 刘淳 《中国油画史》 中国青年出版社 2005年7月 第153页

3. 《欢迎苏联油画专家康·美·马克西莫夫》 《美术》杂志第3期

4. 《美术家通讯》 2011年第2期, 第56-57页

## Вплив радянського образотворчого мистецтва періоду соціалістичного реалізму на китайську живопис другої половини ХХ століття

*Сунь Ке*

**Анотація.** У статті йдеться про події, які дали поштовх до впровадження творчого методу так званого соціалістичного реалізму в китайське сучасне мистецтво другої половини минулого століття. Показана роль діячів мистецтва Радянського Союзу у становленні художньої школи нового китайського мистецтва. Проаналізовано значення освоєння традицій і методів радянського мистецтва для розвитку сучасного китайського мистецтва.

Автором розглянуті дослідження, присвячені китайському олійному живопису стилю соціалістичного реалізму, авторство яких належить китай-

ским науковцям. Досліджено вплив академічної художньої освіти в Китайській Народній Республіці на зміну смаків живописців досліджуваного історичного періоду.

На прикладі обміну педагогічними методиками викладання образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах показано взаємодію і міжкультурний діалог.

Проаналізовано взаємодію художніх шкіл у процесі академічних обмінів викладачами та студентами між Китайською Народною Республікою та Радянським Союзом.

У статті йдеться як про ключові історичні моменти цих взаємин, так і представників напрямку соціалістичного реалізму в новому китайському мистецтві. Аналізується їхнє професійне становлення як художників-живописців, а також їхні творчі досягнення.

**Ключові слова:** китайське образотворче мистецтво, реалістичний живопис, соціалістичний реалізм, академічна школа, техніка олійного живопису, класика, європейське мистецтво.

### **Influence of Soviet fine arts of socialist realism period on the Chinese painting of the second half of the twentieth century**

*Sun Ke*

**Annotation.** The article analyzes the events that gave rise to the introduction of so-called creative method of socialist realism in the Chinese contemporary art of the second half of the last century. The role of artists from the Soviet Union in the establishment of new school of Chinese art and the analysis of the importance of adoption of values and traditions of the of Soviet art methods for the development of contemporary Chinese art is shown in the article.

The studies of Chinese oil painting of socialist realism style, carried out by Chinese authors are analyzed in the article. The influence of academic art education on the artists' taste change in the Peoples Republic of China is considered for the researched historical period.

The important role of the Soviet system of art education as a basis for Chinese painting and its current role is emphasized, as a number of artistic educational institutions of China are still using Soviet art education system.

Education Soviet art has become an important new approach to the development of Chinese painting. Soviet art within the implementation of new administrative measures in China had become widespread, which had a huge impact on the Chinese art education and oil painting.

Since the introduction of the Soviet system of art teaching in China the level of academic classical education has increased. Majority of the artists have got a new understanding of the oil painting technique, composition, as well as a general concept of European traditions.

The artists who have passed the education system became a new understanding of western integration after the transparency reform. Soviet art

has changed the level of China's oil painting of the 1950s as a whole; There had been existing some painting schools in China prior to that time, but they were too diverse and variable.

Since painting education in China had not have a system, after adoption of the Soviet art system Chinese artists found a new understanding of form and color, and greatly changed the basis of the contour drawing. It should also be mentioned that the artists were not allowed to cross a certain cultural boundary.

The interaction and intercultural dialogue between the Soviet Union and New China is shown on the example of the exchange of fine arts teaching methods in higher education institutes. An important role is given to the analysis of the interaction of art schools in the process of academic exchange with teachers and students between the People's Republic of China and the Soviet Union.

The article also describes the key historical moments of that interaction.

The significant representatives of this trend in the new Chinese art are described here, their professional development as the painters, as well as their creative achievements are analyzed as well.

**Key words:** Chinese fine arts, realism, socialist realism, academic school, oil painting technique, classics, European art.

УДК 7.02+08:76:7.011.2:025.174

**Ігор Шалінський**  
*мистецтвознавець,  
заступник начальника відділу  
наукової інформації та мистецької освіти  
Національної академії мистецтв України*

## **Жлоб-арт: від кічу до революції**

**Анотація.** У даній статті актуалізується проблематика взаємовпливів поміж новітнім мистецтвом та сучасним соціокультурним тлом. Виявляються якісні впливи мистецтва на перетворення у культурному коді українців. Досліджено феномен жлоб-арту та культурне тло, на якому він виник, осмислено його роль у формуванні революційних настроїв, які, зрештою, призвели до пасіонарного сплеску у вигляді Революції Гідності. Описано, як жлоб-арт, будучи, по суті, сучасним кічем, вдало полемізував його, зруйнувавши стереотип картинок із дешевого мистецького базару.

**Ключові слова:** жлоб-арт, ментальність, культурний код, тиражована графіка, плакат, соціокультурні перетворення ХХІ ст., мистецтво ХХІ ст., Революція Гідності.

**Постановка проблеми.** Жлоб-арт та культурне тло, на якому він виник, відіграли одну з ключових ролей у формуванні революційних настроїв, які, зрештою, призвели до пасіонарного сплеску у вигляді Революції Гідності. Також жлоб-арт став широко використовуваним як взірець для революційного плаката, та й самі твори художників-жлобістів розмножувалися у вигляді плакатів і розповсюджувалися у революційні часи.

**Актуальність дослідження.** Досліджуючи плакатне мистецтво часів Революції Гідності та прагнучи визначити ключові характеристики перетворень у соціокультурному середовищі України, які є рушійною силою

на шляху до європеїзації та утвердження космополітичних засновків новітнього культурного коду, обійти стороною феномен жлоб-арту неможливо.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями** полягає в актуалізації проблематики взаємовпливів між новітнім мистецтвом та сучасним соціокультурним тлом, та виявленні якісних впливів мистецтва на перетворення у культурному коді українців. Дослідження, проведене у цій статті, може бути використане при вивченні українського мистецтва ХХІ сторіччя.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Серед авторів, які допи-

сували про жлоб-арт, є художники, мистецтвознавці, журналісти, письменники – Б. Ворон [2], О. Костирко [5], Н. Мусієнко [6], А. Мухарський [7], І. Семесюк [8] та інші.

**Зазначення невіршених раніше частин загальної проблеми,** яким присвячується стаття. Усвідомлюючи, що феномен жлобізму як соціокультурного явища є одним із ключових чинників перебігу новітньої історії загалом та чималим чинником у формуванні культурного і мистецького тла зокрема, ми повинні з'ясувати, як саме виник та розвинувся жлоб-арт.

**Новизна наукового дослідження** полягає в ґрунтовному дослідженні

соціокультурних та історичних умов виникнення жлоб-арту, надання визначення поняття феномена жлоб-арту та розкриття механізмів його впливу на культурні коди сучасного українського суспільства.

**Виклад основного матеріалу.** Будучи за своєю суттю сучасним кічем, жлоб-арт, утім, вдало полемізував його, зруйнувавши стереотип картинок з дешевого мистецького базару. На думку К. Грінберга, «...кіч механістичний, і діє за формулами. Кіч – це підмінений досвід і підроблені відчуття. Кіч змінюється відповідно до пануючого стилю, але завжди залишається вірним собі. Кіч – утілення всього неістотного в сучасному



Іл. 1. І. Семесюк. «С Днем рождения, брат!». Картина. 2009

житті» [3]. Жлоб-арт, натомість, використав почуття справжні, а також привніс у мистецтво свої власні – наприклад, огиду до тотальних проявів кічу у культурному середовищі. Він підкорив кіч і зробив його інструментом для істотних зрушень у суспільній свідомості. Ставши яскравим феноменом у сучасному мистецтві, не лише висміяв кічеву дійсність навколо, але й змусив кіч працювати проти себе самого – на перетворення у мистецтві.

Передумови виникнення жлоб-арту. Із набуттям Україною незалежності розпочався поступовий процес відторгнення радянської культурної парадигми як такої, що не лише суперечить історичним, культурним і суспільним вимогам молоді європейської країни, але й не відповідає власне вимогам сучасності. Утім, цей процес значно розтягнувся у часі і триває досі. Причини для цього різні – від безкінечної вервечки економічних криз до функціональних порушень у культурному коді громадян, у їхній здатності до самоідентифікації. Часто дослідники, котрі працюють із тематикою суспільних культур та субкультуру, використовують термін «ментальність», однак, на нашу думку, на пострадянському просторі говорити про ментальність тієї чи іншої етнічної групи або ж цілої нації не цілком доречно.

Зі слів А. Шевеля, «поняття «ментальність» до наукового обігу увійшло з 1958 р. завдяки двом французьким дослідникам, Ж. Люб'є і Р. Мандру. Через цю категорію ми можемо аналізувати психічний склад людей у соціальному, політичному чи



Іл. 2. І. Семесюк. Овощ созрел.  
Плакат. 2013

етнічному контексті. Аналіз міфології, фольклору, архетипів і установок колективного підсвідомого дає можливість вивчати ціннісно-сміслові утворення етнічних суб'єктів. Вони стають головними у структурі етнічної ментальності. Ментальність орієнтує на певну поведінку, цінності і носить світоглядно-практичний характер» [11, с. 83]. Ментальність як операбельна категорія історико-культурного дослідження, виникнувши у надрах французької школи «Анналів» (М. Блок, Л. Февр, Ж. Ле Гофф та ін.), з часом набула рис загальної методологічно окресленої категорії, що отримала розповсюдження з ретроспективно-історичних студій в бік осмислення сучасності.

Однак, якщо придивитися до поступу поняття «ментальність» пильніше, стає зрозумілим, що у сучасності його застосування утруднюється різницею соціально-політичних і культурних ситуацій, оскільки з часів ученого секретарювання Р. Ман-



Іл. 3. С. Коляда. Тушки-тітушки.  
Малюнок. 2013

дру в журналі «Аннали» світ набув тенденції до швидких змін і перетворень, які відбуваються з дня у день. Тим більше, що вже 1974 року Жак Ле Гофф стверджував: «...безпосередня привабливість історії ментальностей лежить в її значній нечіткості» [1].

Розвиваючи цю тезу та екстраполюючи її на українське сьогодення, ми можемо констатувати, що використання терміна «ментальність» зазвичай полягає у свідомих чи несвідомих спробах пояснити суттєві зміни у культурному коді за допомогою стереотипних спрощень. Як пересічний приклад, наведемо слова А. Фурмана: «...типовою є установка на перетворення себе, а не оточення, звідси перевага особистого над суспільним, тенденція до ситуативного утвер-

дження власного Я і самоактуалізації; йому притаманні мрійливість та ніколи не завершене прагнення до правди, власної досконалості; він індивідуаліст: хоче мати свій шмат землі, будинок, господарство тощо, а тому не любить підкорятися, принижує близькі авторитети, неспроможний створити свою владу, більше живе своїм духовним життям та увяленнями про реальний світ» [9, с. 50]. Власне, ми бачимо, що автор радше виносить діагноз окремим індивідам, нехай навіть їхня кількість у суспільстві є значною, аніж описує ментальність українців як таку.

Говорячи про ментальність, необхідно ставити під сумнів кожне слово, оскільки підрадянський період історії України значно понівечив культурні коди, а складний період 1990-х привніс у культурну стагнацію ще більше сум'яття: у той час, коли суспільні настрої поділилися на налаштовані прорадянськи та пропатріотично, велика частина культурних комунікацій слугувала цілі з'ясування стосунків поміж цими кардинально протилежними думками та вихвалянню одне перед одним «широкою розмаху» своєї ненависті до того чи іншого трактування минулого, а, по суті, – величиною власної недолугості у створенні новітнього незалежного культурного простору.

Отже, завдяки такій культурній ситуації і виникло сучасне поняття, яке може схарактеризувати тогочасне, а значною мірою і сучасне культурне тло – жлобізм. Залишаючи його широке осягнення соціологам та політологам, спробуємо розібратися, що таке жлобізм у мистецтві.

Мистецтвознавець Б. Ворон у мистецькому альманасі «Артес» охарактеризував його так: «Жлобізм у мистецтві – це сатиричне відображення вад українського суспільства, сміх над болючими травмами радянського часу. Неприємне і жахливе художники-жлобісти перетворюють на смішне, знешкоджуючи стереотипи й критикуючи «новоукраїнську» ментальність – адже для вирішення певної проблеми її потрібно спочатку виокремити. Шекспір писав, що «мистецтво – це дзеркало на порозі життя», художники-жлобісти вирішили це дзеркало потримати» [2]. Саме такі завдання, за особистими переконаннями І. Семесюка, ставили перед собою художники-жлобісти, кістяк яких, окрім І. Семесюка, склали О. Манн та А. Ярмоленко. Окрім них, у стилі жлоб-арту працювали чимало митців, а саме: С. Волязловський, А. Галух, С. Коляда, Д. Кришовський, Р. Мінін, Н. Мурашкіна, С. Хохол та ін. Варто зауважити, що жлоб-арт мав величезне і до часу свого виникнення ніким не використовуване поле для творчого патхнення: тогочасна, та й теперішня пострадянська дійсність була й залишається постачальником ідей та сюжетів, які все ще ніяк не вичерпаються.

У такому контексті явище жлоб-арту за зовнішніми ознаками нагадує трактування середньовічної сміхової культури та «матеріально-тілесного низу» у концепції карнаваліної культури, з одного боку, Й. Хейзінга («Осінь середньовіччя», 1919), з іншого – М. Бахтіна («Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу», 1940).



Іл. 4. А. Єрмоленко. Мама-анархія. Малюнок. 2012

Те ж саме, що Й. Хейзінга трактував щодо пізнього середньовіччя у Голландії, а Бахтін стосовно французького роману почату XVI ст., можна зараз, транспонувавши усвідомлення явища на рівні зовні знятих форм, спостерігати на прикладі саме жлоб-арту. Не проводячи паралелей західноєвропейського середньовіччя із сучасною Україною, слід вказати на деякі формологічні обставини схожості не стільки форм прояву, скільки тенденцій усвідомлення людини у середовищі інших людей, народу в історії та спроб змін самих себе у часі.

Жлоб-арт став унікальним мистецьким явищем, справжнім відкриттям для суспільства, яке набуло можливості поглянути на художнє відображення своїх найнепривабливіших рис у гумористичному, іро-

нічному та часто навіть дещо романтичному виконанні.

Отже, дамо визначення поняттю жлобізму (жлоб-арту) у мистецтві. Жлоб-арт – мистецьке явище, що відображає тимчасові зміни в українському культурному коді, втілені у моральних та життєвих цінностях пострадянської людини як суспільного феномена.

Під останнім слід розуміти пострадянську людину з усім її історичним минулим та сьогоденням. І. Семесюк, один з основоположників жлоб-арту, стверджує, що: «жлобство сформувало страшний мікс – крипацький, напів-аграрний, напівкримінальний та напіврадянський менталітет. Завданням було це показати і поширити. Нечасто вдається розвинути нове явище в мистецтві, зазвичай міксуємо старе зі старим, актуальне соціальне мистецтво знайти непросто. А по цих картинах одразу видно, що малювали українці. Друзі росіяни чи поляки – говорять, що це новітній український продукт. Так формується нова міфологія, твориться українське міське середовище» [2]. Отже, І. Семесюк вневнений, що жлоб-арт не лише відображає, але й творить культурну дійсність довкола, і це попри те, що інтерв'ю бралось у «Мистецькому барбакані», під час Революції Гідності, вже після того, як засновники жлоб-арту оголосили про завершення проекту у зв'язку з революцією, яка, за своєю суттю, стала «антижлобською».

Утім, зараз бачимо, на прикладі творчості того ж І. Семесюка, що жлоб-арт не вичерпав себе, і заяви про його припинення подібні до тра-

диційних заяв музикантів про припинення виступів чи зарікання письменників писати ще одну книгу – не можна зупинити ідею, котра все ще на часі.

Зупинимося докладніше на розгляді явища жлоб-арту. Оскільки будь-яке контемпоранне мистецтво має дві функції: соціально-культурну і художню, для ґрунтовного розуміння феномена жлоб-арту необхідно дати характеристику тому, як саме, на яких засновках та за допомогою якого культурного і мистецького інструментарію жлоб-арт ці функції виконує.

Зі слів І. Семесюка у його інтерв'ю журналові «Art Ukraine»: «Соціальна функція, вона ж і практично медична – це діагностика й фіксація явища як такого. <...> От ми й ставимо в художній формі такий діагноз, неначе зі сторони – проблеми українського суспільства не в якихось неясних, абстрактних політико-економічних причинах, а переважно у внутрішніх – у нашому елементарному природному жлобстві. Думаю, корінь його в негативній селекції, через яку ми пройшли у XX столітті: дві страшні війни, голодомор та інші радості. Ми не нащадки кращих, ми нащадки гірших, тих хто залишився після м'ясорубки. А як із цим боротися? Хоча б просто усвідомити й зрозуміти саме явище – це вже істотний крок» [5]. Бачимо, що художник не лише підтверджує нашу тезу щодо того, що ментальність людини на території України докорінно змінилася завдячуючи підрядництві, але й ставить її як чільну причину і головний принцип виконання жлоб-артом соціокультурної функції. Він ак-

центус на необхідності усвідомлення суб'єктом культурного середовища його принципових непривабливих характеристик. Про подолання такої ситуації художникові начебто й не йдеться, з першого погляду, звісно – де ж пак, якщо вона якраз і є поста- чальником творчого матеріалу для його роботи.

Утім, за Кантом, наше знання виникає з двох основних джерел душі: перше з них – здатність отримувати уявлення (сприйнятливність до вражень), а друге – здатність пізнавати через ці уявлення. Отже, саме відображення, та ще й у доступній для широкого загалу формі, жлобства як соціокультурного явища, є головною підвалиною для його пізнання, що означає вироблення механізмів взаємодії, а, отже, опанування.

Художню функцію І. Семесюк схарактеризував так: «Жлоб-арт – цілком гуманістичний жанр і тому, здебільшого, фігуративний. Ми – художники-гуманісти, і вивчаємо людину. Але не просто якусь абстрактну, притягнуту за вуха, або екзотичну, супер-локальну людинку, яку-небудь літню проблемну феміністку, наприклад, а скоріше типового представника нашого суспільства. Наш художньо-ментальний продукт добре сприймається глядачем, тому що в ньому є гумор, сарказм і іронія, а це – найкращий інструмент для популяризації ідеї» [5]. І. Семесюкові та іншим представникам жлоб-арту йдеться передусім про те, щоб надати глядачам дзеркало – в міру криве для того, щоб кожен міг упізнати в якомусь його кутику себе, і водночас достатньо добре відчищене від пилю-

ки надмірного прагнення до боротьби із суспільними забобонами для того, щоб будь-хто, пересвідчившись у тому, що він таки стоїть перед дзеркалом, не зміг не посміхнутися й не задуматися, як зробити так, щоб його на цій картині більше не було.

Йдеться І. Семесюкові і про культуртрегерську функцію жлоб-арту – він протиставляє його формалізму звичної пострадянської мистецтвознавчої та культурологічної наук: «Коли починаються всі ці нудотні лекції замшлених кістяків у окулярах, круглі столи незрозуміло про що, якесь збіговисько мутних комсомольців – то це все, звичайно, нісенітниця. А от весела гра – найкращий спосіб для вкорінення та навчання» [5]. З цим важко посперечатися: жлоб-арт став дійсно широко відомий серед пересічних громадян, і популярні соцмережі рясніють картинками художників-жлобістів. Отже, освітню функцію він також виконує: як би до нього не ставилися, не брати до уваги цей відбиток дійсності неможливо.

Наступним кроком у поширенні популярності жлоб-арту став вихід у світ 2013 року книги за редакцією А. Мухарського «Жлобологія» [7], яка є своєрідною енциклопедією жлобства в Україні. А. Мухарський схарактеризував її як «мистецько-культурологічний проект». Це збірка короткої прози, есеїв різних авторів – художників, письменників, культурних діячів – у яких вони на власний розсуд розкривали сутність понять «жлоб», «жлобізм» тощо. Загалом, «Жлобологія» – книга саме про відторгнення жлобства через його усвідомлення завдяки мистецтву.

Жлоб-арт, на думку авторів, виник як протидія жлобству, але не агресивним шляхом, а завдяки вихованню у суспільства здатності до глибинного розуміння того, що з негативними рисами у собі потрібно боротися.

Під час Революції Гідності завдяки сучасним українським художникам, серед яких було чимало жлобістів, виникло унікальне мистецьке явище – вуличний осередок культури і відкрита платформа для мистецького діалогу поміж митцями й суспільством у вогні революції, посеред барикад – «Мистецький Барбакан». Барбакан – це фортифікаційна споруда, призначена для того, щоб охороняти підступи до міських брам, фортець. Тож назва була дуже влучною і символічною: останній пост культури перед головною фортецею – українською свободою і незалежністю, насамперед, культурною, яку не спромоглися знищити упродовж усього ХХ ст., утім, і надійно захистити – також.

«Мистецький Барбакан» був зібраний завдяки зусиллям творчого об'єднання «Остання барикада» та закритої галереї «Бактерія», що є, по суті, дійсним андеграундним осередком творчої української інтелігенції за часів, здавалося б, свободи мистецтва. «Барбакан» отримав у спадок саму суть «Бактерії» – він був (хоч і знаходився за барикадами) відкритим для всіх. Окрім того, що «Барбакан» відразу став діючою мистецькою виставкою, на якій демонструвалися репродукції-плакати, там проводилися численні культурні заходи: від читань віршів до лекцій з анархічного і взагалі протестного мистецтва, у тому числі й плаката.

Н. Мусяк у книзі «Мистецтво Майдану» цитує слова сучасного українського художника О. Манна: «Майдан розпочали художники, які могли яскравіше й вірніше за політологів та журналістів сформулювати і донести певні ідеї. Художники хотіли зробити абсолютно європейську революцію, можливо, у перегук з 1968 р., придумали із сорок відповідних девізів на зразок «Європа – це моє право бунтувати», «Барана треба стригти, а не слухати» тощо» [6, с. 33]. Коли революційні події розгорнулися на повну потужність і вийшли поза рамки інтелігентських протестів, «Барбакан» взяв на себе місію культурного осередку. Втім, учасники «Барбакану» також брали участь і в силовому протистоянні (декілька з них навіть отримали різні за тяжкістю поранення). Таким чином, художники, що працювали у стилі жлоб-арту, докладали зусиль до подолання усіма можливими способами у собі й суспільстві культурних ознак, що стали основою їхньої творчості.

**Висновки.** Жлоб-арт став однією з найяскравіших течій контемпорарного мистецтва України. Гостра, навіть злісна сатира художників на навколишню культурну і побутову дійсність не лише набула розголосу, але й створила цілу низку субкультурних осередків, які з часом вийшли за рамки власне жлобізму та стали для мистецького середовища майданчиками для новітніх культурних перетворень.

Вирізняє жлоб-арт і художньо та змістовно своєрідний, унікальний спосіб протесту проти арт-офіціозу, який, здавалося, мав би відійти у ми-

нуле разом із радянською системою, а втім, зумів пристосуватися до українських реалій. Жлоб-арт використовує кіч як скальпель, яким рішуче розтинає сучасний культурний простір у пошуках застарілих зляканих утворень. Контемпоране мистецтво за своєю суттю прагне переосмислення, свободи, воно протестує і ламає сте-

реотипи, позбуваючись «духовності» та чуттєвості, і жлоб-артові ці завдання виявилися під силу: йому вдалося підійти впритул до зламу культурних сенсів і кодів. Він виявився лакмусом, що вчасно почервонів, і – з європеїзацією та осучасненням суспільства й мистецтва як його дзеркала – так само вчасно поволі втрачає колір.

1. *Le Goff Jacques*. Mentalities : a new field for historians [Text] / Jacques Le Goff // *1. Science Information*. – 1974. – № 13. – P. 81–98.

2. *Ворон Б.* «Жлоб-арт : з гумором про суспільні вади» [Електронний документ] / Режим доступу : [http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zhlob\\_art.html](http://artes-almanac.in.ua/art/articles/zhlob_art.html)

3. *Грінберг К.* Авангард і кітч [Електронний документ] / Режим доступу : <http://www.azh.com.ua/lib/avangard-i-kitch>

4. *Ермолаев А.* Украинский характер (Характерные социально-психологические особенности населения Украины) [Текст] / Андрей Ермолаев, Александр Левцун, Святослав Денисенко. – К. : ЦСИ «София», 2011. – 64 с.

5. *Костырко О.* Личинка жлоба [Електронний документ] / Режим доступу : <http://artukraine.com.ua/a/lichinka-zhloba/#.V9AY5zUр6ер>

6. *Мусієнко Н.* Мистецтво Майдану [Текст] / Наталія Мусієнко. – К. : Майстер-принт, 2015. – 96 с. : іл.

7. *Мухарський А.* Жлобологія : Мистецько-культурологічний проект [Текст] / Антін Мухарський. – К. : НАШ ФОРМАТ, 2013. – 384 с.

8. *Семесюк І.* Щоденник україножера [Текст] / Іван Семесюк. – К. : Люта справа, 2014. – 162 с.

9. *Фурман А.* Психокультура української ментальності [Текст] / А. Фурман. – Тернопіль : Економічна думка, 2002. – 131 с.

10. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні [Текст] / Дмитро Чижевський. – К. : Вид-во «Орії» при УКСП «Кобза», 1992. – 230 с.

11. *Шевель А. О.* Ментальність українців крізь призму природи [Текст] / Шевель А. О. // Наукові праці Чорноморського держ. унів. ім. Петра Могили, сер. Політологія. – Миколаїв, 2012. – Вип. 192. – С. 83–86.

## **Жлоб-арт: от кича к революции**

*Игорь Шалинский*

**Аннотация.** В данной статье актуализируется проблематика взаимовлияний между новейшим искусством и современным социокультурным фоном, выявляются качественные влияния искусства на преобразование в культурном коде украинцев. Исследован феномен жлоб-арта и культурный фон, на котором он возник, осмыслена его роль в формировании рево-

люционных настроений, которые, в конце концов, вызвали пассионарный всплеск в виде Революции Достоинства. Описано, как жлоб-арт, являясь, в сущности, современным кичем, удачно полемизировал его, разрушив стереотип картинок с дешевого художественного базара.

**Ключевые слова:** жлоб-арт, ментальность, культурный код, тиражированная графика, плакат, социокультурные преобразования XXI в., искусство XXI в., Революция Достоинства.

### **Zhlob-art: From kitsch to revolution**

*Ihor Shalinskyj*

**Annotation.** The article focuses on the latest issues of mutual influences between contemporary art and socio-cultural background, identifies the qualitative impact of art on the changes in the cultural code of Ukrainians. The author researches the zhlob-art phenomenon and its cultural background, analyses its role in the formation of revolutionary intention that, in the end, caused the passionate uprising of the Revolution of Dignity. The author describes, how zhlob-art, being, in essence, a modern kitsch, successfully polemicized with it, destroying the stereotype images from the cheap art market. The mutual influences between mental, cultural codes, historical past and the present, between cultural situation (which zhlob-art generally reflects), are traced. Zhlob-art as an artistic phenomenon has been defined. The author studies subcultural cells that eventually went beyond zhlobism itself and became the newest platforms of cultural changes for artistic environment.

Zhlob-art is one of the most prominent trends of contemporary art in Ukraine. Acute, even malign satire on the surrounding cultural and everyday reality not only became well-known but also generated emergence of several subcultural cells that in some time transcended the zhlobism itself and became platforms for the newest cultural changes for the artistic community.

What distinguishes zhlob-art from the other trends is its artistically and meaningfully unique way to protest against art-officialism that should have long gone along with the whole Soviet system, however, it managed to accommodate and thrive in contemporary Ukrainian reality. Zhlob-art uses kitsch as a scalpel to resolutely cut contemporary cultural space in a search for obsolete malignant tumors. Contemporary art in its core strives for reconsideration, for freedom, it protests and breaks down stereotypes, abolishing spirituality and sensuality. And all these challenges appeared to be feasible for zhlob-art: it managed to come close to breaking cultural senses and codes. It turned out to be a litmus paper that became red in the right time and afterwards gradually loses its color while society and art as its mirror move towards further modernization and Europeanisation.

**Key words:** zhlob-art, mentality, cultural code, replicated graphics, poster, socio-cultural transformations of the XXI century, the art of the XXI century, the Revolution of Dignity.

## CONTENTS

## FROM THE HISTORY OF ART EDUCATION

**Yuliya Maystrenko-Vakulenko**

Problems and Strategies of the Development of Higher Arts Education  
in National Academy of Fine Art and Architecture in European Context 5

**Maryna Yur**

Ukrainian avanhard: way to formal-visual languages 13

**Oleh Rudenko**

Lviv Graphic School: a Landmark in Ukrainian Art 23

## ART AND EDUCATIONAL PRACTICE

**Ivan Pylypenko**

Pedagogical system of M. Boychuk in the monumental  
painting workshop of the Ukrainian Academy of Arts 34

**Petro Nesterenko**

Book graphics in education artistic universities 43

**Oleksandr Zasyplin, Victor Sukhenko**

Training programme in the discipline «Drawing» in elementary  
special education – Children's Art School 53

**Natalia Revenok**

Methodical recommendations for academic discipline  
«Restoration of sculptures and works of decorative art of ceramics» 67

## SCIENTIFIC RESEARCH

**Vitaly Mitchenko**

Ukrainian alphabet: analysis of morphogenesis 77

**Oleksandr Khrapachov**

Historical aspect of painting 86

**Maria Vavrukh**

Factor of national self-identity in Lviv paintings  
in second half of 1960-beginning of 1970 96

**Viktoriya Mazur**

The question of Lord's Passions Rite in Ukrainian high iconostasis of the first  
half of the XVII century (dedicated to the 400th anniversary of the Dormitory  
Iconostasis of the Stauropeion Brotherhood in Lviv) 108

**Olena Osadcha**

The Composition of an Icon as a Design Principle of the Byzantine Temple  
(as exemplified by the Eye of Providence Icon) 117

**Nikolai Yakovlev, Sviatoslav Berdinskykh**

Combinatorial operation with graphic images in the modern process of forming 132

**Olena Tykhoniuk**

«The graphical arrangements of the object»: assignment teaching  
methodology for specialization in «Graphic Design» 142

**Andrii Iaryna, Larisa Yaremenko**

Problems of the organization sports parks in urban planning structure of Kiev 152

**Mariana Şlapac**

Bastion architecture of historic Moldova (the end  
of the 17th century – the middle of the 19th century) 160

<b>Ivan Nebesnyk (junior)</b> A brief history of collective practices in the visual arts of Transcarpathia	172
<b>Olha Lukovska</b> Magdalena Abakanowich Creativity: human, space, symbol	184
<b>YOUNG RESEARCHERS</b>	
<b>Anastasiia Tychkova</b> The problem of return of cultural property to the art museums of Ukraine	192
<b>Kseniya Rozhak-Lytvynenko</b> The landscapes and genre motives In the creativity of the artistic grouping of Ukrainian Sich Riflemen (Ukraiinski Sichovi Striltsi)	202
<b>Andrii Markovskiyi</b> «The city formula» in creativity of architect Paul Alyoshin	215
<b>Maksym Povar</b> Historical, cultural and stylistic features of Kyiv public buildings of the 1960s–1980s	225
<b>Kateryna Popovych</b> Genre Structure, Artistic and Stylistic Features of Lithography Art of Kyiv Graphic School of the 1980s	235
<b>Ketevani Markarova</b> Features of artistic language Tatiana HOLEMBIYEVSKOYI in the 2000s and the present	246
<b>Anastasia Chudnivets</b> Originality of Petrykivka painting and immanent folk painting styles abroad: a comparative analysis of the artistic stylistics	254
<b>Yibo Zhang</b> Union of Sculptors of Suzhou, China: a Symbiosis of Traditions and Modernity	268
<b>Olga Garkavaya</b> Qing porcelain in the collection of the The Bohdan and Varvara Khanenko's National Museum of Arts	278
<b>Nataliia Dmytrenko</b> The reconstruction of a diadem from Sakhnivka village of Cherkasy region and the question about its attribution	289
<b>Mykhailo Komarov</b> Urban dimension in the creation of Ukrainian film production spaces	303
<b>Oleg Gryshchenko</b> Group exhibition of artist's books in Ukraine 2008–2016's: concepts, experience, problems	312
<b>Kyrylo Komarov</b> Functional-planning features of specialized buildings for the Blind	320
<b>Sun Ke</b> Influence of Soviet fine arts of socialist realism period on the Chinese painting of the second half of the twentieth century	333
<b>Ihor Shalinskyj</b> Zhlob-art: From kitsch to revolution	346

Науковий збірник  
УКРАЇНСЬКА  
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА  
ДОСЛІДНИЦЬКІ  
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ

Випуск 25

Науковий редактор О. В. Ковальчук  
Редактори Л. В. Лотоцька, Г. І. Лотоцька  
Художнє оформлення В. С. Мітченка  
Комп'ютерна верстка Я.В. Крижанівського, В.П.Зелінської

На 4-й сторінці обкладинки:  
Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Я р о м е н к а

Зареєстровано Державним комітетом України у справах видавництва,  
поліграфії та книгорозповсюдження.  
Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
КВ № 339 від 25 грудня 1993 року.

Видається двічі на рік.  
Тираж 100 прим. Зам. № 15-036.  
Розповсюджується безкоштовно.

Адреса редакції:  
04053, Київ -53,  
вул. Вознесенський узвіз, 20.  
Тел.: 272-10-37

---

---

Формат 60x84/16. Папір офсет. №1 Гарнітура Petersburg.  
Друк цифр. Ум. друк. арк. 14,82  
Віддруковано ТОВ «Альфа Реклама»  
Свідцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК №3421 від 11.03.2009  
Україна, м. Київ, вул. Січових Стрільців, 1-5  
Тел.: (044) 272-00-30