Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Кафедра мистецтвознавчої експертизи
Всеукраїнська асоціація фахівців оцінки
Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів
Асоціація реставраторів України

НАУКОВА АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА, ЕКСПЕРТИЗА ТА ОЦІНКА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Матеріали науково-практичної конференції

28–29 жовтня 2021 року

Київ 2021

УДК 7.01:008
Н 34

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей : матеріали наук.-практ. конф., 28–29 жовтня 2021 р. / НАКККіМ, кафедра мистецтвознавчої експертизи ; Всеукраїнська асоціація фахівців оцінки ; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів ; Асоціація реставраторів України. Київ : НАКККіМ, 2021. 84 с.

У виданні висвітлено актуальні питання реалізації національної політики в царині збереження культурної спадщини. Фахівці, експерти, науковці розглядають проблеми атрибуції та оцінки культурної спадщини, реставрації музейних памяток, а також підготовки відповідних кадрів.

Рекомендовано мистецтвознавцям, експертам, оцінювачам, реставраторам, музеєзнавцям, історикам та широкому колу зацікавленої читацької аудиторії.

За загальною редакцією **Чернеця В. Г.**, доктора філософських наук, професора,
ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв *(голова)*

Редакційна колегія

Федорук О. К., академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства професор; **Міщенко І. І.,** кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи, заслужений працівник культури України, член Національної спілки художників України; **Максимов С. Й.,** кандидат фізико-математичних наук, старший науковий співробітник; **Михальчук В. В.,** кандидат мистецтвознавства, доцент; **Несен І. І.,** кандидат історичних наук, доцент; **Роготченко О. О.,** доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник; **Солярська-Комарчук І. О.,** кандидат філософських наук, доцент; **Шульгіна В. Д.,** доктор мистецтвознавства, професор; **Ліфінцева Г. О.,** методист вищої категорії

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 30 листопада 2021 року)

Позиція авторів може не збігатися з позицією редакційної колегії збірника.
Автори несуть повну відповідальність за викладений матеріал.

© Автори матеріалів, 2021
© НАКККіМ, 2021

Науковий дискурс-практикум

Антонець Ірина,
в.о. директора Музею образотворчих мистецтв ім. О. Білого
м. Чорноморськ Одеської обл.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ ПАННО ОКСАНИ МАСЬ У КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЕЦТВ ІМ. О. БІЛОГО МІСТА ЧОРНОМОРСЬК ОДЕСЬКОЇ ОБЛАСТІ

У колекції Музею образотворчих мистецтв ім. Олександра Білого міста Чорноморськ Одеської області знаходиться монументально-декоративне панно «Business» («Бізнес») сучасної української художниці Оксани Мась. Твір невипадково подарувала музею особисто авторка.

Рис. 1. Фрагмент панно «Бізнес» в експозиції музею, 1997–2007 рр.

Рис. 2. Фрагмент панно «Бізнес» в експозиції музею, 1997–2007 рр.

Оксана Миколаївна Мась народилася в 1969 року в місті Іллічівськ Одеської області (з 2016 року місто мало назву Чорноморськ). У 1986 році закінчила Іллічівську художню школу, а в 1995 і 1997 роках в Іллічівському музеї витончених мистецтв ім. О. Білого (колишня назва музею) відбулися перші персональні виставки художниці [1]. Третя виставка «Сакральна геометрія» відбулася навесні 2015 року в музеї рідного міста [2]. Зараз художниця живе й працює в місті Фігерас (Іспанія).

Нині Оксана Мась є всесвітньовідомою художницею, роботи якої представлені та реалізують на таких престижних аукціонах, як Sotheby's, Christie's і Phillips, а також перебувають у приватних та музейних зібраннях багатьох країн світу. В 2011 та 2013 роках мисткиня брала участь у Венеційському бієнале. Куратором персонального проєкту 2011 року «Post vs. Proto-Renessans» став італійський арткритик, письменник, теоретик мистецтва Акілле Боніто Оліва [1]. У 1979 році Оліва запропонував поняття «трансавангард» та ввів його в науковий обіг, також він був задіяний в обґрунтуванні сукупності творчих напрямів «Нова українська хвиля» [3].

Панно «Бізнес» з колекції музею належить до ранніх робіт художниці. Рік створення точно невідомий, але, можливо, належить періоду між 1997 та 2007 роками. У музейній книзі надходжень запис про панно «Бізнес» було зроблено 31 жовтня 2007 року, але, за свідченнями нинішніх працівників музею, робота зберігалася тут і раніше. Імовірно, твір був подарований музею після виставки 1997 року. Уточнення дати створення роботи є предметом подальшого дослідження.

Рис. 3. Фрагмент панно «Бізнес» в експозиції музею, 1997–2007 рр.

Рис. 4. Імовірна конфігурація панно «Бізнес». Фотомонтаж. Варіант 1. 1997–2007 рр.

Оригінальне панно складалося з чотирьох квадратних частин, 100х100 см кожна, з'єднаних між собою в єдиний твір. Для зручності експонування в музеї панно було розділено на три фрагменти: 100х100 см (рис. 1), 100х100 см (рис. 2) та 200х100 см (рис. 3). Останній фрагмент з двох квадратів експоноване вертикально, хоча панно, найімовірніше, було горизонтальним та мало іншу конфігурацію. Вірогідні конфігурації панно представлено на рис. 4–5. Вигляд оригінального твору також є предметом подальшого дослідження. Кожна з чотирьох частин панно знаходиться на окремому підрамку. Основа – грубе полотно (мішковина), вкрите шаром білого акрилового ґрунту. Твір виконано в авторській змішаній техніці, з використанням акрилових фарб, полімерної глини, деревної стружки, текстурної пасти. Кожна квадратна частина панно розділена рівномірною сіткою на 100 квадратів розміром 10х10 см. Структура сітки утворена за допомогою товстого джгута, приклеєного до полотна. Сітку маленьких квадратів художниця в різний спосіб заповнює і розфарбовує.

У книзі надходжень у короткому описі твору зазначено: «Являє собою набір геометричних фігур, хаотично розташованих як по горизонталі, так і по вертикалі». Серед зображених фігур наявні квадрати, концентричні кола, звичайні та квадратні спіралі, хвилясті лінії, фігури довільної форми. На квадратах, вкритих чорною, темно-синьою, коричневою фарбами, наклеєні дрібні елементи, вироблені з полімерної глини. На всіх частинах панно помітні місця, де такі елементи раніше були, а наразі відсутні повністю або частково втрачені. Деякі рядки з декількох квадратів заповнені деревною стружкою та вкриті кількома шарами фарби різних кольорів.

Рис. 5. Імовірна конфігурація панно «Бізнес». Фотомонтаж. Варіант 2. 1997–2007 рр.

Окрім зазначених вище, художниця використовує також фарби зелених відтінків, фіолетовий, червоний, яскравий лимонний кольори, а також фарбу й текстурну пасту із золотим пігментом. Остання має дуже глибокі кракелюри на всіх частинах панно.

Техніка виконання загалом нагадує автоматичне письмо та викликає асоціацію із несвідомими діями, коли під час нудного уроку в школі або в телефонній розмові людина механічно розфарбовує клітинки зошита чи шматка паперу. Але, на відміну від такої практики, художниця, здається, має свою чітку схему. Англійське business – це не лише про комерційну діяльність і прибуток, а ще й про професію, справу життя, обов'язок. У такий спосіб вона не стільки зображує бізнес-план чи то фінансові потоки, а скоріше відмічає точки злету та падіння, малює карту свого особистого *всесвіту*, зображує схематично *великий задум*.

Панно «Бізнес» наочно ілюструє як формується стиль художниці з її тяжінням до великих форматів, дроблення твору на малі фрагменти, мозаїчності. Всі ці ознаки Оксана Мась розвине в подальших творах, які зроблять її знаменитою.

Література

1. Офіційний вебсайт художниці. URL: https://masoksana.com/artist (дата звернення: 25.10.2021).

2. Выставка «Сакральная геометрия». Оксана Мась. URL: https://suncitylife.at.ua/news/vystavka_sakralnaja_geometrija_oksana_mas/2015-04-26-80 (дата звернення: 25.10.2021).

3. Утєвська К. Трансавангард. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/doslidnytska-platforma-transavangard.html (дата звернення: 25.10.2021).

Афоніна Олена,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕКСПЕРТИЗА НОТНИХ АВТОГРАФІВ ВІКТОРА СТЕПУРКА

Експертиза нотних автографів пов'язана з аналізом історико-культурної цінності творів композитора. Фахівець-експерт-музикознавець виявляє прямі зв'язки з теорії, історії музики, композиторської творчості, авторського письма.

Український композитор Віктор Степурко є автором багатьох творів у різних жанрах. На прикладі його автографа опери «Музична крамничка» здійснена експертна оцінка за методами: візуальної, порівняльної експертизи; текстологічного та музикознавчого аналізу нотного автографа; виявлення естетико-виховного потенціалу шляхом постановки фрагментів опери «Музична крамничка» учнями дитячої школи мистецтв м. Києва.

Візуальна експертиза представленого автографа засвідчила оригінал, який складається зі 121 сторінки опери В. Степурка «Музична крамничка». Автограф зберігається у відділі формування музичного фонду Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського м. Києва. Назва автографа – В. Степурко «Музична крамничка»: дитяча опера на дві дії (лібрето та вірші В. Довжика за мотивами однойменної казки Л. Легут), партитура. Текст подається повністю. Лібрето – окремо. Час написання опери – 1987 рік.

Шифр автографа: Ф. 1. – Оп. 1. – Од. зб. 1171. – Арк. 60. – Од. зб. 1172. – Арк. 14×2. Папір автографа жовтуватого кольору. Формат і розмір сторінки – 22,5×30,5. Організація сторінки: 18 нотних рядків. Нотні стани з тонкими чіткими горизонтальними лініями.

Загальна кількість сторінок – 121, три останні – не заповнені. Авторська нумерація – внизу сторінки: 1–58; 1–12; 1–14; 1–8; 1–28. Стан збереження автографа задовільний. Сторінки по обрізу мають чіткі краї без надривів та прим'ятостей. Весь текст рукописний. Усі записи зробив В. Степурко:

– записи ручкою: каліграфічні та скорописні (подекуди з олівцевими позначками – с. 39);

– записи олівцем, зокрема динамічні відтінки (с. 2), численні виправлення: 1–4, 8, 10, 13, 38, 52, 73 (1), 81 (9), 89 (3);

– вказівки до виконання фрагментів;

– текстові вклейки (с. 1 – слова «стримано з'являється», с. 3 – слова ведучого).

Текстологічна експертиза. У 1987 році В. Степурко написав дитячу оперу «Музична крамничка» на сюжет однойменної казки Л. Легут. Музику написано в селищі Макарів, що на Київщині. Композитор працював у Макарівській дитячій музичній школі. Знайомство митця з художнім керівником мистецького колективу в Дитячому центрі творчості Мінського району міста Києва Оленою Маєвою призвело до спільної праці над музично-театральним твором для дітлахів, які й стали першими виконавцями.

Лібрето та проєкт опери спочатку композитор склав російською мовою. Трохи згодом складанням лібрето та віршів до твору опікувався відомий український письменник, автор багатьох дитячих творів Василь Довжик. Опера народжувалася в роботі й репетиціях одночасно. Твір розрахований на виконання школярами молодшого і середнього віку. Композитор деталізує в ремарках сценічне оформлення, поведінку персонажів, виконавські особливості. Слід зазначити, що «Музична крамничка» є завершеним і виконаним музично-театральним твором Віктора Степурка. Опера отримала досить активне сценічне життя, про що свідчать рецензії в пресі (І. Лапинський у газеті «Кур'єр муз», 1991; О. Афоніна у газеті «Гаудеамус», 2006).

Музикознавчий аналіз авторської музики В. Степурка підтвердив її оригінальність. Комічна опера «Музична крамничка» складається з двох дій та одинадцяти номерів. Її основу становить музика, але композитор включає і текст ведучого, який є одночасно оповідачем і співучасником подій. Оперні номери сольні, ансамблеві, хорові, танцювальні органічно розкривають сценічну дію. Основна частина опери складається із завершених пісенно-танцювальних та пісенно-ліричних номерів, між якими є інструментальні зв'язки. Опера не є новаторською за своєю сутністю, але музика насичена мелодизмом, оригінальними гармоніями, яскравими образами. Музичні образи розкриваються за допомогою найпростіших побутових жанрів – пісні, танцю маршу, що слухачі сприймають легко, а музиканти-початківці виконують із задоволенням.

Порівняльна експертиза опери В. Степурка «Музична крамничка» зроблена з його ж твором «Триптих» (третя частина «Балада розплющених дитячих очей» на вірші Івана Драча для сопрано-соло, дитячого хору в супроводі фортепіано). На основі дослідження, що включало аналіз збігів і розходжень у використанні засобів музичної виразності, виборі теми творів, загальних і приватних ознак почерку, зроблено висновок, що твори належать одному авторові. Усі виправлення, ремарки зроблені однією рукою. Характерною ознакою нотних автографів Віктора Степурка є докладні авторські вказівки щодо сценічного оформлення, виконавської якості й поведінки персонажів, що засвідчує одну руку Майстра.

Варчук Мар'яна,
старша наукова співробітниця, зберігачка колекції портретної мініатюри
Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АТРИБУЦІЯ МІНІАТЮРНОГО «ПОРТРЕТА СТАНІСЛАВА-АВГУСТА ПОНЯТОВСЬКОГО» В МУЗЕЇ ХАНЕНКІВ

У фонді живопису та рисунку Музею Ханенків зберігається окремий розділ – мініатюрні портрети. Це 72 твори XVI–XIX століть. Колекція сформована із зібрання Ханенків та київських приватних зібрань, що долучили до Музею у 1960–1990-х роках. До нашого наукового інтересу потрапив мініатюрний портрет 110 РК, що був включений до складу колекції у 1950 році та надійшов від Агафонової Галини Петрівни через закупівельну комісію [1]. У чинній інвентарній документації його записано як «Портрет вченого. Франція (?). XVIII ст.». Це майже поколінне зображення чоловіка середніх років у невеликій напудреній перуці та синьому, облямованому хутром халаті, з-під якого видніються мереживний комір сорочки і такі самі манжети. Він сидить, спершись ліктем правої руки на стіл і поклавши її на пісочний годинник. Його ліва рука лежить на аркуші зошиту. Обличчя злегка припідняте та повернене на ¾ праворуч. Ліворуч, у глибині, – червона завіса та глобус. Праворуч – просвіт вікна [3]. Отже, у нашому дослідженні ми ставимо за мету дослідити цей портрет, атрибувати художній твір та ввести в науковий обіг оновлені відомості. У ході вивчення ми ставимо собі завдання встановити аналогії, опрацювати результати оптичного аналізу, виділити особливості художньої манери майстра, запропонувати період створення та визначити особу портретованого.

Початком розвідки стало опрацювання архівних документів. Однак жодних згадок про 110 РК, окрім інвентарних, ми не виявили. Наступним етапом вивчення був реставраційний огляд та оптичне дослідження. Аналіз здійснив художник-реставратор вищої кваліфікаційної категорії Володимир Іванович Цитович у січні 2021 року. Мініатюра виконана акварельними фарбами на слоновій кістці. Розмір – 7 см х 6,3 см. Пластина, товщиною 0,05 см, перебуває без скла та оправи. Портрет було оглянуто під мікроскопом та зроблено фотофіксацію. Підпис чи напис не знайдено [2].

Високий рівень виконання портрета та манеру майстра ми визначили під час ретельного візуального обстеження твору і макрознімків фрагментів. Проте встановити ім'я автора за художніми рисами не вдалося. Стилістичні та технологічні особливості не суперечили інвентарним відомостям щодо періоду створення у XVIII столітті. Основа – слонова кістка – типовий матеріал для мініатюрних

портретів того історичного періоду.

Подальшим кроком було встановлення особистості невідомого «вченого». Ідентичність зображуваного – це найважливіше у втіленні / виконанні портрета [12]. Такі деталі, як костюм та атрибути (пісочний годинник, корона, глобус, розкрита книга), очевидно, вказували на статус чоловіка, певне символічне значення та самопрезентацію. Пошук аналогій розпочався з припущення, що «вчений» має схожі риси обличчя із портретованим на картині в експозиції Музею Ханенків. Це «Станіслав-Август Понятовський» пензля Елізабет Віже-Лебрен (Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun; Париж, 1755–1842) [7]. Наша гіпотеза підтвердилася, коли серед значної кількості зображень польського короля ми знайшли прототип до мініатюри – «Алегоричний портрет Станіслава-Августа Понятовського із пісочним годинником. 1793 рік» [6].

Станіслав-Август Понятовський (1732–1798) – останній король Польщі. Нащадок знатного роду, він був освіченим, інтелектуальним правителем та водночас розумним й іронічним бонвіваном. Його термін правління припав на складний період в історії країни – це 1764–1795 роки [5]. На «Портреті із пісочним годинником» Понятовський представлений у 1793 році, тобто за два роки до зречення від влади. Свій алегоричний образ у дусі епохи XVIII століття він продумав сам і замовив придворному художникові Марчелло Баччареллі (Marcello Bacciarelli; Рим, 1731 – Варшава, 1818 р.) його втілити [6]. Король наповнив зображення ерудованою та ідеологічною програмою, що й досі має безліч інтерпретацій. Як пише сам Понятовський, у нього був намір зробити цей портрет своєрідною апологією монарха, який залишає трон. Це «послання» він доручив виконати в якомога більшій кількості копій для сучасників і нащадків [11].

На сьогодні відомо про дві живописні версії, що зберігаються в Національному музеї у Варшаві (Польща, Inv. № MP 312 MNW) та в приватній колекції у Парижі [8]. У 1798 році Ентоні Фогг (Anthony Fogg; працював 1793–1806 рр.) друкує в Лондоні серію гравюр за портретом [5]. Так твір продовжували копіювати для прихильників монарха і на початку XIX століття. Нині існує 46 повторень у живописі та в мініатюрі [11].

Понятовський замовив крихітні версії портрета своєму придворному мініатюристові Вінсенті Фредеріку де Лессер-Лессеровичу (Wincenty de Lesseur-Lesserowitcz; Варшава, 1745–1813 рр.). До сьогодні збереглися дві авторські підписані роботи Лессера: у Польському музеї в Раперсвілі (Швейцарія, Inv. № 653) [10] та в приватній колекції (аукціон «Christies») [8]. Ще один мініатюрний портрет, атрибутований Лессеру, перебуває в зібранні Королівського замку у Варшаві (Польща, Inv. no. ZKW/5141) [9, 10].

Твір із Музею Ханенків відрізняється манерою виконання та деталями від двох оригінальних робіт Лессера. Зокрема, при порівнянні висока художня якість київської мініатюри стала очевидною. Це було підтверджено також у консультації пані Луцини Ленчнарович, кураторки із Національного музею в Кракові (Польща) та пані Дороти Ющак, кураторки живопису в Музеї «Королівські Лазєнки» (Варшава, Польща) [4]. На основі стилістично-порівняльного аналізу ми припускаємо, що прототипом до твору 110 РК є живописний портрет із Національного музею у Варшаві. Автора на нинішньому етапі дослідження встановити не вдалося.

Отже, пропонуємо ввести до наукового обігу такі оновлені відомості щодо атрибуції твору 110 РК МХ: «За Марчелло Баччареллі (1731–1818). Алегоричний портрет Станіслава-Августа Понятовського із пісочним годинником. Після 1798 року». Наша розвідка має практичне застосування у виставковій та науково-дослідній діяльності Музею Ханенків. Мініатюра представлена на виставці «Просвітництво: розум і почуття. Графіка та декоративне мистецтво XVIII століття із колекції Музею Ханенків» (24.09 – 12.12.2021) [7]. Перспективою для подальшої роботи є визначення автора, ґрунтовне вивчення іконографії, призначення твору, проведення техніко-технологічних досліджень та консультації із польськими дослідниками.

Література

1. Акт Закупівельної комісії Комітету зі Справ Іноземців. 8 вересня 1950 р. № 15/279 від гр. Агафонової Галини Петрівни. КП № 1126. *Архів Служби обліку та охорони експонатів Національного музею імені Богдана та Варвари Ханенків*. Од. зб. № 12. Оп. 4. Спр. 1 (IV). Арк. 13.

2. Акт реставраційного огляду музейного предмета 110 РК. Служба обліку та охорони експонатів Національного музею імені Богдана та Варвари Ханенків.

3. Инвентарная книга рисунка. РК. Государственний музей западного и восточного искусства. Нач. август 1948. г. Киев. Архів *Служби обліку та охорони експонатів Національного музею імені Богдана та Варвари Ханенків*. Оп. 7. Спр. 1 (III).Од. зб. 21. № 110 РК. Арк 54–55.

4. Консультації щодо твору 110 РК. Лист від 10.09.2021 р. та 17.09.2021 р. Question about portrait miniature of Poniatowski in the Khanenko Museum. Dorota Juszczak, curator of Paintings, Muzeum Łazienki Królewskie in Warsaw (Warszawa), Poland; Lucyna Lencznarowicz, kustosz Muzeum Narodowe w Krakowie.

5. Portret Stanisława Augusta z klepsydrą. Fogg, Anthony (czynny 1793–1806), rytownik. Harding, Edward (1755–1840), wydawca. Bacciarelli, Marcello (1731–1818), malarz. *Łazienki Królewskie w Warszawie online.* URL: https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/katalog/obiekty/lkr-1442) (дата звернення: 27.10.2021).

6. Portrait of Stanisław August with hourglass. Bacciarelli, Marcello (1731–1818). *Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW) online.* URL: https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/509026 (дата звернення: 27.10.2021).

7. Станіслав-Август Понятовський. 1797. Елізабет Луїз Віже-Лебрен Елізабет Луїз Віже-Лебрен, Париж, 1755–1842. *Музей Ханенків онлайн.* URL: http://www.khanenkomuseum.kiev.ua/ (дата звернення: 27.10.2021).

8. Wincenty de Lesseur-Lesserowitcz (Polish, 1745/46-1813), after Marcello Bacciarelli (Italian, 1731–1818), Stanislas II Augustus Poniatowski (1732–1798), King of Poland 1764-1795. *Christies online.* 28.11.2012, № 222. URL:https://www.christies.com/lot/lot-wincenty-de-lesseur-lesserowitcz-polish-174546-1813-after-marcello-5628359/?lid=3&sc_lang=zh (дата звернення: 27.10.2021)

9. Juszczak D. Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety: exhibition catalogue. Zamek Królewski w Warszawie, 2018. P. 210–213, № 35.

10. Małachowicz H. Miniatury europejskie: katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum = Collection of European Miniatures. Catalogue. The Royal Castle in Warsaw – Museum / The Royal Castle in Warsaw – Museum. Warszawa: 2018. P. 118–120, № 64.

11. Skrodzka A. Wizerunek króla nieszczęśliwego – portret Stanisława Augusta z klepsydrą / Agnieszka Skrodzka. *Biuletyn Historii Sztuki*. 2007. № 69. S. 203–247.

12. West Sh. Portraiture. Oxford: Oxford University Press, 2004. P. 37–38.

Зайцева Вікторія,
старша наукова співробітниця Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОСТАСУ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Репрезентуючи одну з найяскравіших сторінок українського мистецтва доби бароко, а саме іконостас Троїцької надбрамної церкви, зазначимо, що він нерідко ставав предметом дослідження багатьох науковців. Художні особливості пам'ятки та її іконографічна програма знайшли своє відображення в працях Ф. Уманцева, Л. Міляєвої, О. Пітателєвої, Я. Литвиненка, А. Кондратюк та ін. Водночас значної важливості справі дослідження пам'яток образотворчого мистецтва надає їх усестороннє вивчення, однією зі складових якого є аналіз техніко-технологічних особливостей. Суттєвий внесок щодо висвітлення історії, технології створення окремих творів та реставрації Троїцького іконостасу здійснив український художник-реставратор А. Х. Бєляй. Окремі аспекти зазначеної тематики із залученням порівняльних техніко-технологічних досліджень простежено в наукових розвідках О. Рижової. Тож з огляду на результати попередніх досліджень і висновки власних натурних обстежень ми проаналізували особливості живописної техніки й технології ікон і різьблення пам'ятки.

За результатами досліджень, здійснених у період реставрації іконостасу Троїцької надбрамної церкви в 1979–1982 рр., для виконання іконних дощок та різьблення використано липове дерево, при чому різьблені елементи обрамлень ікон були виготовлені за допомогою одного й того самого профілю фрези чи шаблона. Дослідник А. Бєляй відмічає, що подібне різьблення, що імітує «багаторядне перлинне обрамлення» і яке часто використовували в декорі ікон, трапляється лише на іконостасах роботи Києво-лаврської майстерні й тільки в першій третині XVIII ст. [1, 5]. Під час роботи над Троїцьким іконостасом реставратори Київської реставраційної майстерні Є. І. Євлашевський та А. І. Марченко реконструювали інструменти й за допомогою них виконали відновлення втрачених елементів різьблення в матеріалі оригіналу [2].

Простежимо технологічні особливості іконостасу Троїцької надбрамної церкви. Ікони написані на основі товщиною 2,5–3,5 см. Зі зворотного боку дошки оброблені шерхебелем та скріплені липовими чи сосновими врізними шпугами з додатковим укріпленням масиву конопляними волокнами на міздровому клею [3, 6]. На відміну від намісного та апостольського, ікони горішніх рядів виконані на суцільних, з різьбленим обрамленням картушах, що кріпляться до конструкції за допомогою спеціальних дерев'яних шкантів. Різьблені елементи та іконні дошки іконостасу вкриті декількома шарами білого клеє-крейдяного ґрунту, з попереднім насиченням поверхні розчином тваринного клею. Товщина ґрунту коливається в межах 1,5–5 мм, причому на ділянках різьбленого тла шар значно товщий, що досягає 10 мм (зображення путті). В ґрунті деяких ікон ідентифіковане додавання свинцевого білила.

В 1981 році завдяки проведеним мікрохімічним та стратиграфічним дослідженням (інженер-хімік В. Терпило) вдалося з'ясувати особливості живописної техніки лаврських майстрів. Авторський живопис виконаний у змішаній техніці, технологія якої базується на поєднанні шарів білкової темпери та олії. Облачення виконані темперою, для інших деталей використані фарби на олійному в'язеві, що характерно для так званої «фрязької манери» письма [4, 42]. Ця комбінована техніка давала змогу майстрам моделювати бажаний об'єм, чого неможливо було досягти чистою темперою. Перед виконанням живопису на поверхню левкасу наносили малюнок методом продряпування голкою – «граф'я», що вкривали тонким шаром тваринного клею та смоляного лаку. Далі виконували підготовку під золочення – полімент у складі вохри (жовтої або червоної) на білковому в'язеві. Після чого наносили підкладку для «личного письма» – зображення облич, кистей рук і стоп – у вигляді щільного шару сіро-блакитного кольору, а для зображення позему – тонкий, прозорий шар світло-коричневої підготовки. Усі деталі композиції прописували окремо й узагальнювали за допомогою накладання тонких шарів теплих і холодних лесувань, завдяки чому досягали оптичного ефекту глибини та звучання кольору [3, 7].

Цікавим є вирішення тла ікон Троїцького іконостаса як символу Божественного світла. Показовою рисою було використання різних технік рельєфного декорування поверхні. Тло ікони «Трійця Новозавітна», розміщеної в апостольському ряду, виконане одним з найстаріших методів, відомих ще за часів Київської Русі – чеканкою по золоченому левкасу. Складний візерунок, побудований чергуванням поєднаних стилізованих рослинних та геометричних мотивів, нанесено за допомогою спеціальних інструментів – чеканів, що імітує гравіювання на металі. Периметр німбів оформлено «канфаркою». Ділянки тла на образах намісного ряду прикрашали методом, що широко використовували художники Західної Європи, – різьбленням по левкасу [4, 32]. На гладкій поверхні левкасу орнамент вирізали різцями, потім виконували золочення сусальним золотом. Загалом композиції іконостаса трактують декоративно та площинно з притаманним прагненням до лаконізму в зображенні облачення, що виконували по ледь помітних лініях граф'ї. Однак зображення облич, рук з тонким моделюванням форми та елементів пейзажу наближене до натури.

Основою живописної палітри ікон з Троїцького іконостаса є традиційний для іконописа з часів середньовіччя набір органічних та мінеральних пігментів: червоні – кіновар, вохра, червоний сурик; зелені – яр-мідянка, вівіаніт; сині – азурит; жовті – вохра, аурипігмент; чорні – сажа та білі – свинцеве білило. Ідентифікована також наявність завезених з Європи синіх пігментів, таких як смальта, що використовували в живописі з 1483 року [5, 65], та берлінської лазурі, винайденої в 1704 році (промислове виробництво пігменту відоме з 1724 року) [6, 171].

Як зазначено, різноманітність і багатство відтінків отримували методом пошарового накладання емульсії з пігментів та в'язева, при оптичному змішуванні яких отримували бажаний колір. Такий прийом був поширений у письмі так званих «поствізантійських ікон XV–XVIII ст.» [7, 40]. Під час мікроскопічних досліджень виявлено деякі прийоми змішування фарб. Зокрема, на іконі «Апостол Матвій, Петро та Андрій» червона гама кольору, в одному випадку, досягнута шляхом накладання тонкого шару вохри червоної та кіноварі (зображення книги), в іншому – із шарів сажі та червоної вохри (туніка апостола Матвія). Характерним прийомом зображення відтінків зеленого є використання складної побудови шарів сажі, вохри жовтої, аурипігменту з вівіанітом (гіматій апостола Андрія), а також шару яр-мідянки та азуриту (гіматій апостола Матвія). Для ікони «Апостол Павло, Іаков Алфеєв та Іуда» використано композицію із шарів берлінської лазурі та азуриту (зелений плащ апостола Павла). Для рожевого кольору застосовано суміші шарів свинцевого сурика та кіноварі зі свинцевим білилом (ікона «Апостол Павло, Іаков Алфеєв та Іуда»), для синього – шар смальти органічної синьої, для коричневого – суміш кіноварі, свинцевого білила та сажі (ікона «Трійця Новозавітна»). В іконі «Діва Марія» синій олійний фарбовий шар виконано по підготовчому шару – «рефті», що містить суміш крейди та сажі на білковому в'язеві. Така підкладка надала синьому фарбовому шару більш глибокий тон, а нанесений зверху шар олійного лаку підсилив оптичний ефект глибини.

Досвід реставрації Троїцького іконостасу посприяв ретельному вивченню особливостей техніки і технології виконання ікон та різьблення, виявленню нових відомостей у дослідженні іконописного мистецтва київської школи, що, безумовно, має фундаментальне значення у справі вивчення української мистецької спадщини.

Література

1. Беляй А. Ф. Новая атрибуция картины Киево-лаврской иконописной мастерской «Вознаграждение художников» Исследование, консервация, реставрация и атрибуция станковой живописи и резного декора иконостасов Киево-лаврской иконописной мастерской XVII–XVIII веков. *Музееведение и охрана памятников*. Вып. 2. Київ, 1986. 12 с.

2. Отчет о реставрации резьбы царских врат Троицкой надвратной церкви КПГИКЗ. 1987 р. *НКПІКЗ.* (Науково-технічний архів наукового відділу моніторингу нерухомих пам'яток Нац. Києво-Печ. іст.-культ. заповідника). Інв. № 27/VI/2.

3. Беляй А. Ф. К вопросу о материалах и технике станковой живописи Киево-лаврской иконописной школы XVII–XIX веков. *Музееведение и охрана памятников*. Вып. 1. Киев, 1985. 25 с.

4. Филатов В. В. Реставрация произведений русской иконописи: учебн. пособ. для худож. высш. и средн. спец. уч. завед. Москва, 2007. 336 с.

5. Mora Paolo & Mora Laura, Philippot Paul. Conservation of Wall Paintings. London : Butterworth, 1984. 494 p.

6. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи / под ред. Ю. И. Гренберга. Москва, 2000. 189 с.

7. Наумова М. М. Техника средневековой живописи. Современные представления по результатам исследований. Москва, 1998. 88 с.

Зосім Ольга,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АТРИБУЦІЯ РУКОПИСНИХ ПІСЕННИКІВ XVII–XVIII СТОЛІТЬ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Східнослов'янські рукописні пісенники XVII століття є найдавнішими серед зразків рукописної книги цього типу. На жаль, українські рукописні співаники вказаного періоду до нас не дійшли (найдавніші датують початком XVIII століття), й український репертуар доводиться реконструювати по російських рукописах, які містять пісенні твори, що репрезентують не лише власне українську духовно-пісенну традицію, а й пісні вихідців з України та Білорусі, написані ними у Московії, що були невідомі на українських землях. Саме тому постає проблема атрибуції тієї чи іншої пісні як української в рукописних співаниках XVII–XVIII століть східнослов'янської традиції.

Перелічимо основні моменти, які дають нам можливість впевнитися, що той чи інший духовно-пісенний твір, найімовірніше, належить до української традиції. Нагадаємо, що до українського репертуару XVII–XVIII століть входили пісенні твори, написані як церковнослов'янською та книжною українською, так і польською та латинською мовами (запозичені із західноєвропейського репертуару, а також написані українськими авторами). Перший критерій атрибуції є найпростішим і при цьому найбільш надійним – «життя» пісні в українському культурному просторі. Побутування пісні встановлюють через порівняння змісту українських пісенників різного часу написання та з різних регіонів у співвідношенні з пісенним репертуаром з рукописів, що репрезентують російську традицію. Саме завдяки цьому критерію ми чітко усвідомлюємо: твір був відомий на українських землях чи ні? У контексті останнього положення зазначимо, що жанр духовної пісні, на відміну від партесних композицій, у кореляційній парі «Україна – Московія» не мав двосторонніх зв'язків: багато українських пісень XVII століття, як духовних, так і світських, увійшли до російського репертуару, однак московська духовно-пісенна традиція на українських землях практично не була відома. Тому стосовно національної визначеності духовно-пісенного репертуару першої половини XVIII століття атрибутувати рукописні співаники нескладно: якщо там представлені пісні з російського репертуару (наприклад «Римований Псалтир» Симеона Полоцького, пісні архімандрита Германа в XVII столітті, пісні на тексти В. Тредіаковського, М. Ломоносова у XVIII столітті), цей рукопис однозначно є російським. Такий критерій частково порушили в другій половині XVIII століття, але лише щодо рукописів східноукраїнських регіонів, де в українські рукописні співаники іноді потрапляють російські духовні пісні. Однак цей виняток лише підтверджує правило, що російські духовні пісні XVII–XVIII століть практично не відомі в українському духовно-пісенному репертуарі.

Коротко зупинимося на інших критеріях. Для атрибуції рукопису, а саме місця, де його переписували, використовують такі критерії: водяні знаки паперу, особливості почерку тощо. Проте останній критерій не завжди надійний атрибут. Так, у рукописах першої половини XVIII століття російського походження пісні записували напівуставом, в українських – скорописом. Однак використання українського скорописи аж ніяк не свідчить, що рукопис переписаний саме в Україні, а, наприклад, не українцем, який переїхав до Московії, особливо коли йдеться про останні сторінки рукописних співаників, де пісенні твори часто записували різними почерками й більш недбало, ніж у їх основній частині. У таких випадках ми можемо констатувати, що ці твори переписані українцем, найімовірніше, для власного використання, а не для поширення, однак той чи інший пісенний твір може й не належати до української традиції.

Цікавим випадком є запис українським скорописом початку XVIII століття польськомовної пісні «Вѣтай, кралево небо» в кириличній транслітерації (рукопис з Російської державної бібліотеки (ф. Ундольського, № 899, арк. 81 зв. – 82); оцифрований варіант співаника виставлено на сайті оцифрованих рукописів з російських зібрань [2]). Традиційно вважають, що твори польською мовою кирилицею записували вихідці з України та Білорусі для жителів Московії, які не розуміли польську мову й не читали латинкою. Зазвичай ці твори записували напівуставом. Оскільки для українських або білоруських емігрантів, які добре знали польську мову, не було потреби транслітерувати польські пісні кирилицею, тому випадок її переписування українським скорописом знову актуалізує питання, що тривалий час хвилює дослідників східнослов'янської духовної пісенності: хто й навіщо використовував кириличні транслітерації польських пісень в російському репертуарі?

Також для атрибуції має значення і структура пісенників (див. про це монографію автора [1]), мовні пріоритети (церковнослов'янська або книжна українська), особливості нотної графіки тощо. Однак остаточно визначити, чи ця пісня українського походження, дасть змогу лише комплексний аналіз усіх зазначених компонентів.

Література

1. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 328 с.

2. Собрание рукописей и старопечатных книг. Отдел рукописей РГБ. Ф. 310: Собрание рукописных книг В. М. Ундольского. №899. URL: https://lib-fond.ru/lib-rgb/310/f-310-899 (дата звернення: 10.10.2021).

Капітанова Лідія,
фізична особа підприємець

АТРИБУЦІЯ ІЛЮСТРОВАНОЇ ЛИСТІВКИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Листівка або відкритий лист, чи, як її іноді називали в кінці XIX – на початку XX ст., «артистична картка», маючи на увазі наявність на листівці будь-якого зображення, того, що створювали художники, не має однієї, точно визначеної дати народження. І хоча єдиної дати появи листівки не існує, бо в кожній з країн шлях її виникнення був різним, однак уже кінець XIX століття залишив нам чималу кількість прекрасних зразків цього жанру [1].

Першу з відомих ілюстрованих листівок намалював аквареллю письменник Теодор Хук. 1840 року він відправив листівку самому собі з Фулхема, імовірно, зробивши це для того, щоб пожартувати над поштовою службою. На листівці зображено карикатуру на працівників поштового відділення (рис. 1). На зворотному боці листівки стоїть відбиток поштового штемпеля Фулхем, поштова марка «чорний пенні» наклеєна в правому верхньому куті як знак поштової оплати. На круглому поштовому штемпелі під написом позначена дата: 14 липня 1840 року.

Це також єдиний відомий збережений приклад використання поштової марки «чорний пенні» – першої у світі поштової марки на поштовій картці. Експертна комісія Британської філателістичної асоціації підтвердила, що ілюстрована поштова картка з наклеєною поштовою маркою є справжньою і найстаршою у світі. Вона була продана на аукціоні за 31 750 фунтів стерлінгів (44 300 доларів США) у березні 2002 року. Фахівець з історії пошти Едвард Прауд вказав, що це була найвища ціна, коли-небудь сплачена за листівку.[2]

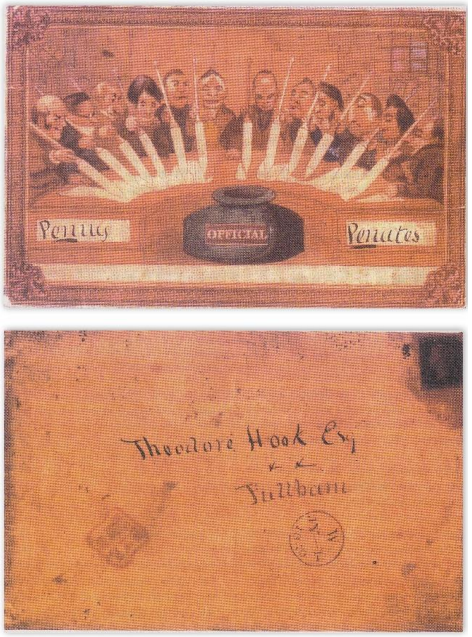


Рис. 1. Перша з відомих ілюстрованих листівок

Концепція поштової листівки в тому вигляді, у якому ми її зараз знаємо, була створена в Австро-Угорщині. 1 жовтня 1869 року в поштовому обігу цієї країни з'явилася «кореспондентська картка» зі штампованою маркою вартістю два крейцери. Під час франко-прусської війни 1870–1871 років у протиборчих арміях Франції та Німеччини також народилася ідея розмістити на картці ілюстрації [3, 46]. Деякі солдати оздоблювали поштові картки для рідних малюнками. Цю ідею оперативно сприйняли комерсанти. За французькою версією, першу ілюстровану поштову картку (листівку)

створив Леон Бенардо 1870 року в таборі Конлі. На ній було зображено літографований малюнок зброї та герб герцогства Бретань. У Німеччині винахідником першої ілюстрованої листівки вважають книжкового торговця Августа Шварца з Ольденбурга. 16 липня 1870 року він відправив поштову кореспонденцію із зображенням людини з гарматою, що сигналізувала початок франко-прусської війни [4, 91].

Кількість ілюстрованих листівок стрімко збільшувалася протягом 1880-х років Вітальні листівки починають друкувати в багатьох європейських країнах. Їх кількість вже сягала мільйона. В кінці XIX – на початку XX століть виникли перші організації філокартистів. Почали видавати спеціальні журнали й каталоги (у Німеччині, Австро-Угорщині, Франції, Росії, Великій Британії, США, Італії, Швейцарії, Іспанії та ін.), відбулися міжнародні виставки (у Лейпцигу, Петербурзі, Ніцці, Парижі, Флоренції, Нюрнберзі, Лондоні й ін.), конгреси колекціонерів і видавців листівок (у Лейпцигу – 1896 р., 1910 р.; Ніцці – 1899 р.).

На початку XX ст. філокартія стала одним із популярних видів колекціонування, чому сприяли масовий випуск тематично різноманітних (географія, етнографія, історія, різні види мистецтва, техніка, спорт, портрети й ін.) і високоякісних з художнього й поліграфічного виконання поштових листівок через поширення міжнародного поштового обміну між державами. Саме в цей період почала формуватися потреба в атрибуції колекційного матеріалу. Поштова листівка потребує комплексного дослідження в процесі атрибуції, оскільки кожен критерій є важливим: інформація про видавця, місце друку, художника-ілюстратора, тираж, наявність поштових штемпелів, особливості оформлення поштового бланка, наявність марок і їх філателістичний аналіз, розмір і форма листівки, спосіб друку, матеріал з якого виготовлена листівка, зміст послання, написаного на листівці, дотичність до певних історичних подій і відомих особистостей тощо.

Одним із найважливіших аспектів атрибуції поштової листівки є визначення хронологічної приналежності, для цього потрібно звернути особливу увагу на маркери, що допоможуть у точному датуванні можливого періоду видання листівки. Орієнтуючись на розмір листівки, можемо виділити дореволюційні листівки із загального ряду: розмір 9 × 14 см, прийнятий ще в 1878 р. на Всесвітньому поштовому конгресі в Парижі, вказує на це прямо. Листівки перших років радянської влади, що мали аналогічний формат, відрізняються орфографією та, як правило, більш повними вихідними даними. Перехід на новий, збільшений формат 10,5 × 14,8 см відбувся в 1925 р. [5, 216].

Одним з найхарактерніших хронологічних маркерів є оформлення поштового бланка, а саме наявність чи відсутність роздільної лінії на адресній стороні листівки, яка була введена для відведення лівої частини безпосередньо тексту листа, а правої частини картки – для адреси, марки та поштового штемпеля. Роздільна лінія в різних країнах з'являється з певною різницею в часі. Зокрема, у Великобританії – з 1902 року, у Росії та Франції – з 1904 року, у Німеччині – з 1905 року, а в США – з 1907 року. Іноді трапляються листівки, розділені відправником самостійно, це пояснюється наявністю великої кількості листівок в обігу в населення на час запровадження нового варіанта оформлення бланків поштової листівки. Також не всі видавці одразу розділили адресну сторону листівки рівно навпіл, у багатьох видавців поле для написання листа було значно вужчим за іншу частину, такі розділення характерні для листівок перших років після нововведення.

Особливу увагу при атрибуції листівки варто приділяти визначенню видавця поштової листівки. Як правило, у лівій частині адресної сторони можна знайти емблему видавця, а іноді й назву видавництва. На деяких листівках емблема видавця розміщена на ілюстрованій стороні листівки. Орієнтуючись на емблему, можемо за допомогою каталогів та інших джерел визначити точну назву видавця. Досліджуючи відомості про видавництво, зокрема час його існування, можемо встановити хронологічні межі датування листівки. Оскільки доволі часто видавці змінювали власну емблему, це дає можливість звузити часове вікно. Наступним хронологічним маркером слугують поштові штемпелі, які надають нам достовірні відомості про час надіслання листівки. Варто пам'ятати, що можливий навіть значний часовий проміжок між часом видання листівки й датою проходження нею пошти.

Важливим питанням в атрибуції листівки є визначення художника-ілюстратора, який створив листівку. У цьому можна орієнтуватися на позначки видавця, зокрема на назву, вказану на листівці, найменування серії листівок, номер, що й допомагає встановити авторство за допомогою відповідних каталогів. Однак значно більш характерною є наявність на самій ілюстрації підпису художника, який і допомагає в ідентифікації самостійно або в сукупності із вказаними вище позначками видавця.

Отже, лише детальне дослідження ілюстрованої листівки з повним аналізом усіх відомостей про листівку робить можливим її атрибуцію.

Література

1. Історія виникнення листівки. URL: http://www.art-shopping.com.ua/cards/history2 (дата звернення: 20.10.2021).
2. Osborn B. Yeovil The Postcard Collection – Amberley Publishing Limited, 2019. 96 с.
3. В почтовом музее Австрии. *Филателия СССР* № 12. 1975. С. 46–47. URL: http://www.stampsportal.ru/world/europe/westeurope/2217-vena-1975-12 (дата звернення: 20.10.2021).
4. Арлазоров М. Вам письмо! Из истории мировой почты. Москва, 1966. 232 с.
5. Ларина А. Иллюстрированная открытка: вопросы атрибуции. *Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Исторические науки. Региональная история. Краеведение.* Москва, 2012. № 6. С. 214–224.

Капшукова Олена,
старша наукова співробітниця КЗК «Дніпропетровський художній музей» ДОР»,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АТРИБУЦІЯ ДЕЯКИХ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА З КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Збірка творів художника Миколи Глущенка – один з найвагоміших для дослідників і науковців здобутків фонду Дніпропетровського художнього музею. Колекція робіт М. П. Глущенка налічує 100 творів, 87 з яких – дарунок автора музею в 1974 році після персональної виставки у м. Дніпропетровську [2]. Збирати твори художника почали завдяки Дирекції художніх виставок України, що в 1952, 1953, 1963 та 1966 роках передала до Дніпропетровського художнього музею чотири живописні твори митця. У 1975 році з Архіву художніх творів Міністерства культури СРСР (м. Загорськ) до музею потрапили ще дві роботи (1 живописна, 1 графічна). У 2003 році місцевий художник А. І. Потапенко подарував музею акварельну роботу, що лишається в музейній збірці єдиним твором Миколи Глущенка, виконаним у цій техніці. Останнє на сьогодні надходження відбулося у 2011 році, коли Народний історико-краєзнавчий музей с. Спаське (Новомосковський район Дніпропетровської області) передав музеєві шість творів живопису [1, 4–5].

Як пропонують автори вступної статті до альбому-каталогу «Колекція творів Миколи Глущенка із зібрання Дніпропетровського художнього музею», мистецтвознавці С. М. Несмачний та І. Б Труш, творчу спадщину художника можна умовно поділити на три періоди: 1924–1936 роки – закордонний період (не представлений у колекції ДХМ), 1936 – початок 1960-х років – період дослідження реалій радянського образотворчого мистецтва. Третій період, кінець 1950-х – 1970-ті роки, найбільш яскраво ілюструє самобутність таланту художника. Кількість творів цих років переважає в музейній збірці. Найбільш ранній твір музейної колекції датовано 1941 роком, а найбільш пізню роботу – 1973 роком [1, 4–5].

Фіксування творів М. П. Глущенка у фондово-обліковій документації (книги надходження, книги групи зберігання, інвентарні картки) здійснювали музейники в роки дарування чи передачі творів художника до Дніпропетровського художнього музею. Чинна інвентарна документація ДХМ визначає всі 100 творів Миколи Глущенка як оригінальні твори художника, що не потребують встановлення авторства.

Імпульсом для уточнення атрибуції деяких творів художника слугувала підготовка альбому-каталогу «Колекція творів Миколи Глущенка із зібрання Дніпропетровського художнього музею». У 2021 році наукові працівники музею в процесі складання науково-уніфікованих паспортів, які нині слугують основою для наукової та експозиційної діяльності й введення музейних предметів у науковий обіг, здійснили низку уточнень (додаткову атрибуцію) щодо розмірів робіт. Співробітники фондового та реставраційного відділів музею створили базу підписів художника й візуально дослідили зворотний бік (реверс) музейних експонатів.

Переважна більшість творів колекції має характерний авторський підпис на лицьовому боці полотна й авторські позначки (назву, дату) на звороті. В процесі складання науково уніфікованих паспортів була виявлена необхідність в уточненні датування двох творів живопису М. П. Глущенка: Ж-797 «Осінь у розпалі» (полотно, олія, 90×70 см) та Ж-793 «Пам'ятник Лесі Українці. Луцьк» (полотно, олія, 87×116 см).

Робота «Пам'ятник Лесі Українці. Луцьк» не має авторських позначок, за допомогою яких можна було б встановити час написання твору, відсутня така інформація і в науково-фондовій документації. Історична розвідка дала змогу виявити, що пам'ятник Лесі Українці скульптора Л. Д. Муравіна в м. Луцьк було встановлено у 1966 році, відома на цей час біографічна довідка М. П. Глущенка не містить фактів його подорожі до Луцька в другій половині 1960-х років. Спираючись на наявну інформацію, можемо зробити обґрунтоване припущення, що робота «Пам'ятник Лесі Українці. Луцьк» була створена в хронологічному відрізку між 1966 та 1974 роками.

Первинний візуальний аналіз картини «Осінь у розпалі» та стилістичний порівняльний аналіз з іншими творами колекції викликав сумніви щодо відповідності датування роботи 1955 роком (датування, що міститься у фондово-обліковій музейній документації) до змісту та стилістики зазначеного твору. Аналіз реверсу картини «Осінь у розпалі» засвідчив, що датування 1955 роком, імовірно, помилково зафіксовано у фондово-обліковій документації через хибне розшифрування однієї з цифр авторської позначки, зробленої олівцем на підрамнику, і що правильно буде трактувати авторський напис як «1965». Датування роботи 1965 роком підтверджує порівняльний стилістичний візуальний аналіз творчої манери, мотиву та сюжету роботи, колористичних зв'язків, формату підрамника з декількома роботами М. П. Глущенка з музейної колекції, що були створені в тому самому 1965 році: Ж-829 «Містечко в Швейцарії», 1965 (полотно, олія, 90×70 см) та Ж-1686 «Альпи», 1965 (полотно, олія, 40×80 см).

Можемо зробити обґрунтоване припущення, що роботу «Осінь у розпалі» було створено в 1965 році під час творчої поїздки до Швейцарії. Аналіз наявних бібліографічних джерел також не суперечить цій теорії. Як зазначає автор-упорядник збірника «Спогади про Миколу Глущенка» І. М. Блюміна в розділі «Дати життя і творчості М. П. Глущенка», саме у 1965 році Микола Петрович відвідував Швейцарію через збирання матеріалів для серії робіт «По ленінських місцях за кордоном» [5, 92]. Наступним можливим кроком щодо вивчення творів Миколи Глущенка з колекції ДХМ після історико-архівної розвідки та структурно-стилістичного аналізу є техніко-технологічні та фізико-хімічні дослідження за допомогою науково-технічних експертів.

Література

1. Альбом-каталог «Колекція творів Миколи Глущенка із зібрання Дніпропетровського художнього музею» / упоряд. С. М. Несмачний. Дніпро : Сігматрейд, 2021. 108 с.
2. Архів обліку та збереження КЗК «Дніпропетровський художній музей» ДОР. Инвентарная книга №1 (первичных поступлений Днепропетровского государственного художественного музея от №1 до № 3426).
3. Демидчук-Демчук И. Ф., Лугина Л. Л., Чамлай Н. С. Живопись Николая Глущенко советского периода. Опыт комплексного исследования. URL: http://www.art-lab.com.ua/index.php/ru/2010-04-13-10-48-45/265-2012-12-10-14-27-28 (дата звернення: 25.10.2021).
4. Куцаєва Т. О. «Додаткова атрибуція» і «реатрибуція» музейних предметів: питання актуальності (на прикладі колекції НМІУ). *Історико-культурна спадщина: проблеми збереження і популяризації* : тези IV Міжн. наук.-практ. конф., м. Львів, 21–22 квіт. 2017 р., Львів. С. 66–69.
5. Микола Глущенко. Спогади про художника / упоряд. : І. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1984. 94 с.

Карпенко Ольга,
старша викладачка кафедри рисунка, живопису та скульптури,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Українське авангардне мистецтво стало своєрідним відродженням національного стилю, що відповідав духу часу. Інтерпретація орнаментики козацького бароко проявила себе в мистецтві модерну. На початку століття (1910–1920 рр.) українські мистці були захоплені ідеєю пошуків національного стилю; тривало становлення українського стилю в архітектурі, у формуванні якого велике значення мала творчість Василя Кричевського. У Львові, за запрошенням Товариства сприяння руській штуці, утвореного 1904–1905 роках, працювали С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластіон, М. Жук, І. Їжакевич, І. Бурачек [3, 54].

Мистецтво України початку XX століття перебувало під впливом тенденцій модерну. Видатні українські мистці, зокрема: Ф. Кричевській, О. Новаківський, О. Мурашко, А. Маневич, М. Жук, привносили стилістику модерну з мистецьких центрів Кракова, Мюнхена, Відня, Парижа. Авангардне мистецтво по-своєму інтерпретувало стилістику модерну. Наприклад, у творах Казимира Малевича 1907 року під назвою «Ескіз фрескового живопису» відчутний вплив модерну в певній умовності золотистого колориту, що символізує духовний світ, у декоративності й площинності зображення, використанні хвилястої контурної лінії і наявності орнаментики, що особливо помітно у творі «Плащаниця» 1908 року. Як зазначає Т. Кара-Васильєва в статті, присвяченій аналізу історії мистецтва XX століття: «Характерною рисою українського живопису цього періоду щодо художньо-стильових рішень є органічне поєднання попередніх стильових напрямів з модерном, стилістики народного мистецтва з найсучаснішими авангардними засобами творення образу» [3, 55].

Дещо пізніше українські мистці потрапили під струмінь тенденцій світового модернізму й трансформували їх у власну унікальну модель, що сформувала національне обличчя українського авангарду. Потужним джерелом натхнення і кроком у відході від академічного мистецтва стали імпресіонізм та постімпресіонізм, через що пройшли майже всі представники українського художнього авангарду. Перші авангардні виставки в Україні були представлені творами в дусі імпресіонізму, у яких художники-новатори ставили перед собою завдання вивчити природу світла й кольору, характер їх взаємодії.

На вітчизняному ґрунті також проявились принципи італійського футуризму. Український поет Михайло Семенко став першим провісником панфутуризму. Наприкінці 1913 року він разом зі своїм братом художником Василем Семенком і живописцем Павлом Ковжуном створили перше футуристичне об'єднання українських письменників і художників «Кверо», яке розробляло принципи футуризму на українському ґрунті [1, 14]. Основною ідеєю цієї ранньої стадії українського футуризму став цілковитий розрив із традиційним українським мистецтвом. Представники групи «Кверо» виступали проти засилля культу Т. Шевченка, проти хуторянства в мистецтві. Якщо деякі російські футуристи намагалися заперечити свою спадковість від італійського футуризму, навіть відмовившись від терміна «футуризм», замінивши його неологізмом «будетлянин» або «будущник», то українські кверо-футуристи, на думку Мирослави Мудрак, навпаки, усіляко підкреслювали вплив італійського футуризму [1, 17]. Основні ідеї групи «Кверо» знайшли своє продовження в об'єднанні київських і харківських футуристів «Аспанфут» 1921 року. Панфутуристи проголошували, що це не є новий напрям у мистецтві, швидше підсумок, який об'єднує в собі різні напрями: футуризм, кубізм, експресіонізм, дадаїзм. Це ідеологічна система в мистецтві, що через деструкцію прагне до конструктивності. Панфутуристи рішуче боролися з проявами ідей народництва й національними стереотипами.

Заперечуючи хуторянство в мистецтві, український авангард звертався до глибинних традицій народного мистецтва, трансформуючи їх за вимогами нового часу. Яскравим прикладом цього стала співпраця українських художників авангарду з народними майстрами в майстернях сіл Вербівка й Скопці над створенням художньо-побутових речей. У 1910 році в селі Скопці Переяславського повіту на Полтавщині з'явилася майстерня, яку очолила художниця Євгенія Прибильська. Там майстрині оздоблювали одяг вишивкою за ескізами Ганни Собачко, Параски Власенко і мистців з Вербівки – Євмена Пшеченко, Василя Довгошиї. З 1913 по 1915 роки майстернею в Скопцях керує художниця Ніна Генке-Меллер.

У селі Вербівка створили майстерню під керівництвом Наталії Давидової, яка запросила для співпраці Олександру Екстер, а згодом – Казимира Малевича [2]. У Вербівці знайшли своє практичне втілення ідеї супрематизму й кубофутуризму. За визначенням доктора мистецтвознавства Тетяни Кара-Васильєвої, «Творчість митців, об'єднаних навколо Наталії Давидової та Олександри Екстер, свідчила про створення нового напряму в мистецтві, зокрема у вишивці. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення» [2]. Стосовно фольклорного архетипу слід згадати творчість Давида Бурлюка, якого вважають батьком російського футуризму, але у творчості якого має прояв архетип українського народного мистецтва – образ козака Мамая та зображення коня як символу вільного козацького духу.

Традиції багатобарвного українського мистецтва проявилися в колористиці Олександри Екстер. Відлуння української орнаментики бачимо у творчості Казимира Малевича, який з дитинства захоплювався народним мистецтвом і сільською культурою. Традиції українського мистецтва О. Екстер переосмислила й трансформувала в мистецтві сценографії.

Література

1. Мудрак М. Новое поколение и модернизм в искусстве на Украине. Київ, 1990. 254 с.
2. Кара-Васильєва Т. Народне мистецтво і художники авангарду. *Народне мистецтво*. 2001. № 3–4. URL: http://uartlib.org/narodne-mystetstvo-hudozhnyky-avangardu/ (дата звернення: 15.09.2021).
3. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва XX століття, нові підходи і оцінки. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16837/12-Kara-Vasilyeva.pdf (дата звернення: 15.09.2021).

Козак Наталя,
кандидат технічних наук, доцент кафедри архітектурних конструкцій
Київського національного університету будівництва і архітектури

ЗАСТОСУВАННЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ПРИ РЕНОВАЦІЇ І РЕКОНСТРУКЦІЇ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ

Архітектурні об'єкти є частиною складних динамічних колористичних систем (КС), що містять значну кількість елементів природного та штучного середовища. Кожна динамічна система має певні часові характеристики: лінійний час; циклічний час, до якого входить і власний час системи. У власному часі КС можна виокремити такі етапи: зародження, формування, розвиток, розквіт, занепад, відродження або зникнення. Питання відродження середовища завжди має дуалістичний характер. І відповідно підходи до його вирішення також різні.

Залежно від поставленої мети методики відновлення КС середовища і архітектурних об'єктів як його невід'ємної складової можуть бути такі: реставрація, реконструкція, реновація, ревіталізація. Своєю чергою реконструкція може бути корінна чи мала – з повною чи частковою руйнацією об'єктів чи всього середовища. Кожна з цих методик має свої набори методів і прийомів: як художніх, проєктних, так і технологічних, будівельних. Застосування прийомів синтезу мистецтв у будь-якій з них, безумовно, збагачує якості КС середовища, значущість архітектурного об'єкта в ньому.

Синтез мистецтв (СМ) – органічне поєднання різних видів мистецтв в межах єдиного твору, об'єкта. В усіх історичних стилях архітектури в різні періоди феномен синкретичного мистецтва трапляється в різних інтерпретаціях. В архітектурних об'єктах до недавнього часу це були архітектура, скульптура, живопис і декоративно-ужиткове мистецтво, що утворюють цілісний ансамбль, який однак не є рівним сумі складових. Скульптурні елементи превалюють над живописними чи навпаки; або вони співіснують на рівних, однак архітектура як вид мистецтва завжди була домінантною.

На сьогодні потужною складовою дедалі частіше стає дигітальне мистецтво. Застосування інтерактивної складової дає змогу створювати й динамічно змінювати КС середовища, архітектурного об'єкта максимально швидко. Причому при ревіталізації простору дигітальне мистецтво створює різноманітність сценаріїв для його прочитання, збагачуючи КС архітектурних об'єктів, надаючи середовищу актуальності та сучасності. Застосування медіафасадів, можливостей світлової архітектури, голографічних зображень значно збагачує і розширює прийоми СМ в архітектурних об'єктах.

У питаннях реставрації буквальне збереження і відновлення елементів СМ в архітектурних об'єктах є константою. Детальне дослідження та відтворення оригінальних технік і технологій виготовлення елементів опорядження архітектурних об'єктів при реставрації є обов'язковим. При реконструкції і реновації можливості застосування нових прийомів: як композиційних, так і технологічних – підпорядковані загальній концепції. Нинішній підхід до реновації і ревіталізації середовища часто передбачає застосування принципів гезамкунстверку поряд із прийомами СМ.

Гезамкунстверк (нім. Gesamtkunstwerk – «об'єднаний твір мистецтва») – ідеальний у своїй єдності твір мистецтва. Термін вперше застосував німецький філософ Карл Густав Трандорф в 1827 році. Єдиний спільний витвір декількох мистецтв, гармонійне їх поєднання, без тотального домінування одного з них. В архітектурі теоретичні обґрунтування прийомів і методів єдиного стилю при взаємодії різних видів мистецтв першим почав розробляти німецький архітектор Г. Земпер. Згодом цей напрям розвивали майстри модерну, конструктивізму, представники школи Баухаузу. Фактично вперше розробляли і виокремлювали теоретичні й практичні прийоми та принципи дизайну. Після формулювання концепції синтезу мистецтв історики і теоретики мистецтва й архітектури стали прослідковувати в багатьох архітектурних ансамблях і стилях минулої доби інтуїтивні приклади його застосування.

У результаті реновації первинний образ архітектурного об'єкта і його призначення часто радикально змінювалися і отримували своє природне критичне продовження. Застосування елементів СМ у відновленому ансамблі, зазвичай, повинно підпорядковуватись загальній концепції для створення гармонії простору й елементів КС. Кожен окремий елемент не важливий сам по собі, має значення єдиний художній задум, концепція ансамблю. Зміна композиційного рішення архітектурного об'єкта потребує прискіпливого творчого підходу до пропорціонування застосованих елементів СМ, нових технологічних прийомів. Якщо в реконструйованому об'єкті після проведення відповідної мистецтвознавчої експертизи наявних елементів СМ і визначення їх художньої цінності передбачено їх перенесення і збереження, то до цих елементів застосовують технологічні прийоми, як і при реставрації. При збереженні елементів СМ безпосередньо на реконструйованому архітектурному об'єкті питання підпорядкування їх загальній концепції чи коригування художнього задуму ансамблю визначається цінністю наявних елементів СМ. Саме взаємодія всіх елементів КС і простору є ознакою якісного ансамблю.

Література

1. ДБН А.2.2-3:2014. Склад та зміст проектної документації на будівництво. Київ : Мінрегіонбуд України, 2014. 33 с.
2. Земпер Г. Практическая эстетика / пер. с нем. Москва, 1970. 320с.
3. Моррис У. Будущее архитектуры в условиях цивилизации. Москва, 1973. С. 352–387.
4. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. 192 с.
5. Іваник І. Г, Віхоть С. І., Пожар Р. С. та ін. Основи реконструкції будівель і споруд : навч. посіб. Львів : Львівська політехніка, 2018. 268 с.
6. Радугин А. М. Синтез искусств. Эстетика. Москва, 2006.
7. Стригалев А. О синтезе искусств. *Декоративное искусство.* 1963. № 2.
8. Robert L. Delevoy. Encyklopaedia of modern Architecture. Thames &Hudson, 1977.

Личковах Володимир,
доктор філософських наук, професор

ВИМІРИ ЕСТЕТИЧНОЇ АТРИБУЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Естетичні модифікації гностичних форм і медитативних рівнів сакрального святовідношення обумовлені різноманітними способами національного та релігійного самоутвердження в часі та просторі. Їх вираження в чутті краси та в мистецтві корелює з етнічними стереотипами способу життя та віри. Ці стереотипи пов'язані з повсякденними фігурами практики й духовності, ландшафтних образів природи, екзистенційного руху, комунікативних взаємозв'язків, світоглядної та естетичної свідомості.

Відтак еніоестетика авангардизму пов'язана й з традиціями *християнського ісихазму* – релігійно-містичного вчення про вище виявлення мудрості-Софії, гностичну (енергоінформаційну) комунікацію зі світом. Ісихастська практика «умної молитви» культивує осяяння, одкровення, аскетико-естетичне переживання релігійних хронотопів. Візантійські та вітчизняні ісихасти своєю відмовою від говоріння, мовлення «слова буденного» аскетично наближалися до сакрального змісту тиші, внутрішнього осягання Слова Божого через синергію та синестезію – злиття енергетичних потоків. Адже вимовлене слово втрачає свій трансцендентний сенс і духовну сугестію, стає пустою звуковою оболонкою.

Повторимо, що в еніоестетиці авангарду особливо значущими в «дзенівському» чи «ісихастському» образі стають пустота, прозорість, «тло», але не «фігура». Тло малюнка, пауза в мелодії уявляються більш цінними, аніж художня матерія, що ними виокремлюється. Маргінальні сенси стають домінантними. Вище завдання сприйняття в такому випадку – просякнути в саме це сакральне (енергоінформаційне) Ніщо, в «нірвану» образу. Еніоестетична чуттєвість зливається з містичною (на такі настанови й розраховані, мабуть, деякі картини художників групи «Амаравелла», твори монохромного живопису, у яких сприйняття переходить до ілюзії чи галюцинації, а візуальна гіперреальність призводить до перспективного за-буття. Гносис в авангардизмі відтворює духовну енергетику онтологічної єдності Буття і Ніщо, «Космос» і «Хаос» синергетики – сучасної наукової парадигми, що випливає з метафізики й містики ісихазму. Саме з ісихастською традицією С. Хоружий пов'язує «енергійну» парадигму вітчизняної культури, а Т. Григор'єва порівнює з нею східні містичні уявлення про Небуття, до-буття, Пустоту, які становлять основу еніоестетики дзен-буддизму [2].

Отже, еніоестетика авангардизму випливає з його прозрінь (інсайтів) у трансцендентну сферу сакральних, «кармічних», енергоінформаційних взаємодій. Вона пов'язана з виявленням пульсуючої енергетики макрокосму та мікрокосму, вселюдського універсалізму ноосфери та кожної окремої людської «монади», сукупним інформаційним впливом їхньої синергії.

В Україні засадничі ідеї еніоестетики авангарду теоретично сформулював О. Богомазов, коли зазначав про поєднання внутрішніх і зовнішніх енергетичних полів образу, про динамічну енергетику поля живопису. Свій естетичний «енергетизм» він утілив у багатьох роботах періоду кубофутуризму – від лісових пейзажів Боярки до «Трамваю» і «Пилярів». Викладаючи в Національній академії мистецтв України, теоретик і критик авангарду свої еніоестетичні ідеї поширював серед молодих художників.

Концепція супрематизму К. Малевича фактично являє собою український різновид еніоестетики. Розробка та впровадження «п'яти вимірів» мистецтва, естетизація принципу «економії» мають еніоестетичний характер, оскільки звернуті до онтичних і духовних структур супрематичного образу. Архетипові геометричні форми (квадрат, коло, хрест) і домінантні чисті кольори (білий, чорний, червоний) несуть в собі енергетику вічного Космосу, становлять інформаційний код культурного буття людства. Енергоінформаційно, як зазначено вище, вони пов'язані з візантійською іконографією, навіть ісихазмом, а також з народними традиціями «наївного» мистецтва та ремесла, особливо в їх

декоративно-орнаментальних і колористичних виявленнях. Супрематизм відтак відродив «нуль-форми» живописного погляду на світ, енергоінформаційні основи українського «святовідношення».

Енергетика народної, зокрема карнавальної, культури просякає футуристичні образи Давида й Володимира Бурлюків, конструює в них елементи неопримітивізму. Локальні відміни українського футуризму пов'язані з традиціями народного малярства, які відроджено в с. Скопиці і в с. Вербівка у творчості М. Синякової. Еніоестетика національного неопримітивізму також розвивалася на основі так званого «візантійського відновлення» – у «візантинізмі» монументального живопису М. Бойчука та його славетної школи.

Енергоінформаційні ідеї просякають також естетику українського конструктивізму, особливо в кубофутуризмі й дизайні В. Єрмилова та «машинному мистецтві» В. Татліна. На хвилі європейського дадаїзму в Україні з'явилися «конструктивісти-спіралісти-динамісти» [2]. Найяскравіший приклад – «Башта ІІІ Інтернаціоналу» В. Татліна, яка й сьогодні сприймається як енергоінформаційна модель «ІІІ Тисячоліття», пластично втілюючи еніоестетику постіндустріального суспільства, як колись Ейфелева башта – індустріального.

Загалом еніоестетика українського авангарду розкриває, за словами О. Федорука, «енергію емоційного ентузіазму» через трансформацію візуальних форм та «енергетику кольорової барви» [9]. Від енергоінформаційних вимірів ісихазму й традиційного народного вітаїзму, супрематизму, «кольоропису», «поезо-малярства» і «скіфо-половецької пластики» походять нові змісти та форми вітчизняного авангардизму, що доповнюють ідеї «Нового мистецтва» в Європі.

Література

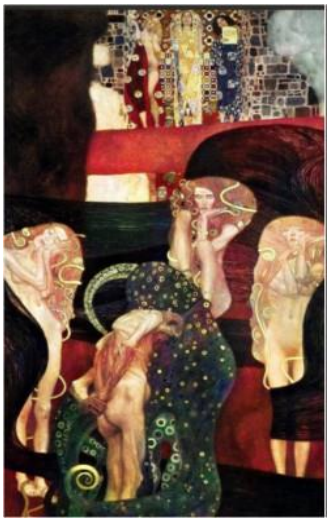
1. Богомазов О. Живопис та елементи. Олександр Богомазов. Київ : Задумливий страус, 1996. 152 с.
2. Григорьева Т. П. Синергия и Восток. *Вопросы философии.* 1997. №3. С. 90–102.
3. Історія української естетичної думки : монографія / за ред. проф. В. А. Личковаха. Київ, 2013. С. 242.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва, 1992.
5. Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ : Родовід, 2017. 96 с.
6. Петрова О. Третє Око: мистецькі студії. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
7. Український авангард 1910–1930 років : альбом / автор-упорядник Д. Горбачов. Київ, 1996. 400 с.
8. Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Київ : Дух і Літера, 2020. 640 с.
9. Федорук О. Український авангард. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Кн. 1. Київ : АМУ, 2006. С.162–222.

Любимцева Оксана,
фахівець з інтелектуальної власності,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В РЕКОНСТРУКЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

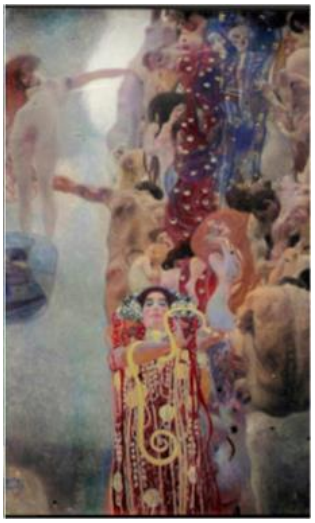
Нині складно уявити людське життя без сучасних технологій. Штучний інтелект (ШІ) починає проникати майже в усі аспекти життєдіяльності людини. Мистецтво в цьому процесі не стало винятком. Приклад №1. Завдяки історичним підказкам, штучному інтелекту, мобільному додатку «Google Arts & Culture» та художньому музею «Бельведер» (м. Відень, Австрія) було відтворено три втрачені шедеври Густава Клімта: картини «Медицина», «Філософія» і «Юриспруденція», що разом становлять цикл «Факультетські картини» (рис. 1) [1].

В 1945 році ці картини були знищені пожежею в замку Іммендорф, де вони зберігалися під час Другої світової війни, разом з іншими творами мистецтва, які конфіскували нацисти. Палац підпалили солдати вермахту при відступі. Мистецтвознавцям картини відомі лише по чорно-білих фотографіях. Але сучасні цифрові технології відтворили ці втрачені твори мистецтва в максимально наближених кольорах, і тепер можна уявити, який вони мали вигляд та наскільки яскравими були оригінали. Для відновлення зображення мобільним додатком «Google Arts and Culture» художній музей «Бельведер» та інженер американської публічної транснаціональної корпорації «Google» Еміль Вальнер, який вивчав штучний інтелект майже півроку, провели колосальну роботу, зокрема й пошук описів «Факультетських картин» у критичних і журналістських статтях того часу. Штучному інтелекту було запропоновано вивчити мільйон фотографій реального світу і 80 кольорових репродукцій картин Клімта того періоду. Франц Смола, куратор із художнього музею «Бельведер», який працював над реставрацією разом із Вальнером, вказував: «Результат мене здивував, тому що ми змогли пофарбувати навіть ті фрагменти, описи яких не мали. Штучний інтелект дав нам припущення про певні кольори, які використав Клімт» [2].



Юриспруденція

Філософія



Медицина

Рис. 1. Цикл «Факультетські картини». Джерело: Google Arts and Culture

Рис. 2. Пабло Пікассо «Сніданок сліпого». Джерело: ©2021 Oxia Palus

Рис. 3. Фото картини Рембрандта «Нічна варта», на якому пунктирна лінія демонструє, які її частини допоміг відновити штучний інтелект, Амстердам. Фото: AP Photo/Peter Dejong

Приклад № 2. Штучний інтелект допоміг відновити приховану картину Пікассо, на які зображено портрет оголеної жінки [3]. Компанія «Oxia Palus», що використовує передові технології для відтворення втрачених творів мистецтва, показала портрет оголеної жінки, захований під картиною Пабло Пікассо «Сніданок сліпого» (рис. 2).

Пікассо зафарбував фігуру жінки в 1903 році, коли працював над «Сніданком сліпого» – однією з найвідоміших картин його «блакитного періоду». За допомогою рентгенфлуоресцентної спектроскопії, яка допомогла проаналізувати шари й хімічний склад фарби на полотні, дослідники виявили приховане зображення. Фахівці компанії «Oxia Palus» «розфарбували» роботу за допомогою ШІ, навчивши його робити мазки в стилі Пікассо. Потім команда згенерувала карту рельєфу картини, після чого її роздрукували на полотні за допомогою 3D-принтера. Співзасновник «Oxia Palus» Джордж Канн розповів, що на початку «блакитного періоду» Пікассо був бідним і, ймовірно, із жалем зафарбував оголену жінку через нестачу матеріалів. «Я сподіваюся, що Пікассо був би щасливий, якби дізнався, що скарб, який він заховав для майбутніх поколінь, нарешті розкритий. Це сталося через 48 років після його смерті і через 118 років після того, як картина була зафарбована», – ідеться в заяві Канна [3].

Приклад № 3. «Нічну варту» Рембрандта колись обрізали, щоб вмістити на стіні. Тепер штучний інтелект повернув їй оригінальний вигляд (рис. 3) [4]. Одній з найвідоміших картин пензля нідерландського художника Рембрандта Гарменсзона ван Рейна «Нічна варта» вперше за 300 років повернули оригінальний вигляд. У цьому допоміг ШІ. З його допомогою дослідники змогли відновити відсутні частини картини. На цілісне полотно тимчасово можна подивитися в Державному музеї в Амстердамі. Рембрандт закінчив роботу над великим полотном, на якому зображений капітан міської міліції Амстердама зі своїми людьми, у 1642 році. Нині картина вважається одним з найцінніших шедеврів Золотого століття Нідерландів. Однак до нас вона дійшла не цілісно, оскільки у 1715 році від полотна відрізали краї з усіх чотирьох сторін, щоб вмістити між двома дверима в мерії Амстердама. Відрізані смуги знайти не вдалось, але інший художник того часу зробив копію картини. Тепер реставратори та ІТ-фахівці використали копію в поєднанні зі стилем Рембрандта, щоб відтворити втрачені частини. «Це ніколи не стане оригіналом, але я думаю, що це дасть вам інше уявлення про композицію», – вказав директор музею Тако Діббітс [4]. Як зазначають експерти, центральна фігура на картині – капітан Франс Баннінк Кок – разом з відновленими краями тепер здається менш головною. Це робить композицію більш динамічною. Відновили також фігуру барабанщика, що входить у кадр праворуч. Ще три відновлені фігури, які тепер повернулися на картину, не надто деталізовані та є випадковими свідками зображеної події. За словами Діббітса, саме таким ефектом Рембрандт хотів залучити глядача до того, що відбувається на картині.

Отже, штучний інтелект здатен на відтворення мисленнєвої діяльності людини, і його використовують як інструмент у реконструкції творів мистецтва, результати якої людина навіть не очікувала отримати.

Література

1. Три утраченные картины Густава Климта «воскресил» искусственный интеллект. URL: https://artchive.ru/news/4735~Tri_utrachennye_kartiny_Gustava_Klimta_voskresil_iskusstvennyj_intellekt (дата звернення: 30.09.2021).

2. Густав Клімт і сучасні цифрові технології. URL: https://www.facebook.com/250443775625704/posts/833271574009585/?d=n (дата звернення: 30.09.2021).

3. Штучний інтелект допоміг відновити приховану картину Пікассо – це портрет оголеної жінки. URL: https://www.google.com/amp/s/apostrophe.ua/ua/article/lime/learn/2021-10-12/iskusstvennyiy-intellekt-pomog-vosstanovit-skryityuyu-kartinu-pikasso---eto-portret-obnajennoy-jenschinyi/42292%3Famp (дата звернення: 30.09.2021).

4. «Нічну варту» Рембрандта колись обрізали, щоб вмістити на стіні. Тепер штучний інтелект повернув їй оригінальний вигляд. URL: https://hromadske.ua/posts/nichnu-vartu-rembrandta-kolis-obrizali-shob-vmistiti-na-stini-teper-shtuchnij-intelekt-povernuv-yij-originalnij-viglyad (дата звернення: 30.09.2021).

Маліков Володимир,
мистецтвознавець Музею українського живопису (м. Дніпро),
аспірант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

ЧОТИРИ ЛІНІЇ МИСТЕЦТВА ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНИКА В'ЯЧЕСЛАВА АПЕТА

Дніпровський митець В’ячеслав Петрович Апет працює в галузі станкового малярства. Художню освіту здобув у Дніпропетровському державному художньому училищі у 1983 р. Його викладачами з фаху були Г. Чернета, Л. Антонюк, В. Шпиганович. На зламі 80–90-х років ХХ століття В’ячеслав Апет стає постійним експонентом численних виставкових проєктів [1].

Становлення митця відбувалося протягом досить символічної доби. Кінець радянської епохи, девальвація її змістовних одиниць, наростання відчуттів соціальної, політичної, екзистенційної нестабільності торкалося життєвих та творчих аспектів кожного прогресивного митця. Як відомо, у м. Дніпрі консервативні тенденції в мистецтві виявлялися найбільш повно та концентровано. Будь-які індивідуальні шляхи творчої самореалізації, що становили альтернативу соцреалізму, виокремлювалися, претендуючи на детермінацію. «Природно, що утворене так «неофіційне», «неортодоксальне», «нонконформістське» мистецтво було далеко не однорідним» [3, 11]. Поява робіт В’ячеслава Апета в континуумі образотворчості м. Дніпра останньої чверті ХХ століття зуміла стати органічним медіумом між неофіційним мистецтвом та творчими креаціями вже незалежної держави.

Нині В’ячеслав Апет – один із найбільш послідовних митців щодо вибору власної творчої ґенези. Його впізнавана, часом дещо усталена манера малярства жодним чином не видається ефектним кроком, який було влучно знайдено свого часу та взято за певний канон. Тонкі тональні малярські співвідношення та балансування на межі декоративності – досить узагальнена дефініція творчої методи майстра. Гострий розум, прагматизм і постійна заглибленість автора в роздуми, безсумнівно, знаходять втілення в його мистецтві. Передусім привертає увагу пластичність його робіт. Співвідношення нюансних тонів, потяг до певної двовимірності та площинності зображення влучно контрастують зі скульптурною матеріальністю, тактильною осяжністю окремих композиційних елементів.

Творчі завдання В’ячеслав Апет вирішує в межах декількох уподобаних жанрів: символізм у натюрмортах, глибокий психологізм у портретах, варіативність трансформацій простору в пейзажах, і, зрештою, мотиви жіночого ню. Унікальна парадигма бачення кримського пейзажу постає в маринах автора. Один із прийомів майстра – творення візії, сфундованої на множинності точок погляду та фаз руху. Мимоволі виникає відчуття панорамності та широти бачення, що цілком природно розширює межі просторового сприйняття попри, зазвичай, середні формати полотен («Фіолент», 2012).

Інший, більш традиційний для художника прийом площинності виявляє такий характер зображення, за якого глядач має змогу не лише роздивитися фактуру елементів, але й поринути в процес вивчення та осягнення твору, пов’язаного з відчуванням живописної «плоті», «тканини», багатошаровості окремішніх композиційних елементів: морського плеса, скель, долин, хмар («Скелі», 2007; «Вранішнє хвилювання», 2007; «Барвисті скелі», 2008; «Насолода вечора», 2008). Люди з’являлися в морських пейзажах Апета невипадково, без жодного натяку на композиційну чи тематичну другорядність. Єднаючись з природою, органічно займаючи своє місце в контексті невибагливої та цілком природної сюжетності, образи людей та елементи простору унаочнюють один із провідних мистецьких принципів автора – прагнення трансформувати образи реальності в упорядковану систему ідеальних форм («Хлопчик з рибою», 2012; «Піраміда на березі», 2014).

Проблематику наведеної сентенції продовжують розвивати натюрморти мистця. Жанр, який нині багато хто з сучасних авторів викреслює з власної творчої програми або ж продовжує трактувати його в традиційному ключі, у В’ячеслава Апета незмінно набуває символіко містичного відлуння. В таких роботах не знайти побутової повсякденності та набридливої тривіальності. До речі, майстерня художника також просякнута дбайливо розставленими предметами, які легко упізнати на полотнах. У позачасових композиціях наявний цілком аскетичний набір з кількох предметів: різні за барвами та формою пляшки, плоди, сухі квіти. Пластика натюрмортів максимально тяжіє до двовимірності простору, графічності малюнка та монохромних колористичних схем («Натюрморт з білою рамою», 1996; «Груші», 2011). У деяких роботах знайдена гармонія «розбивається» введенням фактури малярської пластики або ж несподіваним контрастним колірним акцентом («Квіти під новим місяцем», 2014; «Горобина, пляшки, польові квіти», 2015).

Із середини 2010-х років В’ячеслав Апет успішно опановує техніку гарячої художньої емалі. Теми живописних візій автор легко втілює в емальєрних творах. Зокрема, образністю міських просторів ставали вулички старого міста Дніпра з його незмінними атрибутами: розлогими деревами

та впізнаваними житловими спорудами катеринославської доби. Саме тут В'ячеслав Апет надає альтернативну оптику місцевих краєвидів, розвиваючи нові змістові виміри та створюючи особливу символічну образність [2].

Портрети автора наслідують ключові стилістичні та пластичні прийоми його творчості. В образах зображених моделей важливою є кожна деталь: жести, пози, настрій, погляд, а також ненав'язливі деталі навколишнього середовища. Балансуючи на межі портретної достовірності й умовності авторських інтерпретацій, створені образи єднають унікальність зовнішніх рис із виявами глибини особистості («Чорні перлини», 2014; «Гостя», 1998; «Лілея», 2014).

Серія жіночих ню В'ячеслава Апета – найбільш утаємничений етап його творчості. Водночас естетичні категорії означеної серії мистця будуються на основі дихотомічних мотивів. З одного боку, художник не акцентує на достовірності передачі індивідуальних рис та особливостей фігури моделей. Образи жінок цілком узагальнені, наділені енергетикою жіночності, вітальності та сили з підкресленим відчуттям безпосередності моменту та загальним настроєм легкості буття («Риба», 2014 р.). Інший бік означеного циклу має часом трансгресивний характер. Фрейдівські мотиви, вибагливість поз, пристрасть моменту – межа сприйняття подібних візій вкрай хитка. Саме тут глядач складає серйозний екзамен на емоційну зрілість, широту асоціативного мислення та ступінь чуттєвої напруги. Надто великою постає спокуса віднести ці твори до площини панівних стереотипів на кшталт проявів невтоленої тілесної жаги або ж прагнень неофіта розказати про непізнане. Відтак і тут важливу роль грає узагальненість створених образів, що не мають на меті продемонструвати однозначно прекрасне або ж відразливе. Реалістичність і водночас чуттєвість героїнь та моментів транслюють принадність у варіативності численних візуальних проявів («Мушлі Сімеїзу», 2011; «Біле намисто», 2008).

Характер формування, визрівання та динаміка змін мистецької пластики В'ячеслава Апета тяжіють до умовно-декоративних експериментів з площинами й кольором у межах звичних жанрів, наділяючи кожну нову візію особливим символіко-містичним звучанням, міфологізуючи сюжети та створюючи пласт інтелектуального мистецтва, у контексті історії становлення і розвитку дніпровського мистецького процесу років незалежної України.

Література

1. Апет В'ячеслав Петрович. Творча біографія. URL: https://museum.net.ua/hudognik/apet-vyacheslav-petrovich/ (дата звернення: 20.10.2021).

2. Інтерв'ю з В. Апетом. 2021. Документальний ресурс автора.

3. Скляренко Г. Я. Вступна стаття до каталогу «Українське малARTство (60–80 рр.)». Оденсе; Київ : Soviart, 1992. С. 8–21.

Мацело Анастасія,
завідувачка наукового відділу європейського мистецтва
Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

ГРУПА ДЕРЕВ'ЯНИХ СКУЛЬПТУР XVIII СТОЛІТТЯ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ: АВТОРСТВО ТВОРІВ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ПЕРСОНАЖІВ

Публікація присвячена встановленню авторства та гіпотезам щодо призначення і поіменної ідентифікації дев'яти невеликих дерев'яних різьблених скульптур з колекції Музею Ханенків. Ці твори надійшли до фонду Музею Ханенків у 1925 році з Художньо-промислового відділу Історичного музею ім. Т. Г. Шевченка (нині – Національний художній музей України). У документах передачі вони зазначені як «фігурки, різьблені з дерева, що складають Олімп» [1, 9], і, вочевидь, усі вважалися єдиною серією творів.

Висота кожної скульптури – близько 23 см. На тильному боці постаменту кожна має монограму автора «J.B.X.F.» (F. – від лат. «fecit», тобто «виконав») та дату (на восьми – 1731 рік, на одній – 1730-й). Імена зображених персонажів на статуетках не зазначені. При порівняльному візуальному аналізі помітна подібність восьми скульптур між собою, дев'ята ж – відрізняється. З огляду на це та на різницю в датах створення вони, вочевидь, належать до двох різних серій.

Монограма відповідає підпису Яна Баптиста Ксафері (Jan Baptist Xavery; Антверпен, 1697 рік – Гаага, 1742 рік) – провідного голландського скульптора XVIII століття, придворного майстра правителя Північних Нідерландів Вільгельма IV Оранського (1711–1751 роки). Стилістичний аналіз статуеток, їхнє порівняння з еталонними підписними творами Ксафері, зокрема у світових музеях (а також Рейксмузеумі в Амстердамі) [2], підтверджує цю атрибуцію.

На замовлення найвищої аристократії з оточення Вільгельма IV Ян Ксафері виконував різноманітні твори: від портретних бюстів та мініатюрних медальйонів – до оздоблення інтер'єрів, паркових та поховальних монументів [3]. Використовував різні матеріали: дерево, мармур, слонову кістку, теракоту. Можливо, що й статуетки, яким присвячене це дослідження, були створені на подібне аристократичне замовлення. Зокрема, імовірно, твори, датовані 1731 роком, були частиною серії, призначеної для ансамблю особливої кімнати в палаці чи маєтку – кунсткамери [4].

Кунсткамера, або «кабінет дивовиж» (нім. Kunstkammer, Wunderkammer), – приміщення, де зберігається та особливим чином експонується колекція природних (naturalia) і рукотворних (artificalia) «чудес». Перші подібні колекції та перші кунсткамери з'явилися ще за доби Відродження в маєтках освічених можновладців. Аранжування предметів в інтер'єрі відтворювало макрокосм у мікрокосмі й демонструвало сучасні епохальні наукові та мистецькі здобутки. У просторі кунсткамери глядач порівнював творчу велич природи та людини. Однією з ілюстрацій людського генія були мистецькі об'єкти та, зокрема, скульптури, позначені якимись особливими якостями: дивовижно рідкісні, дивовижно давні, дивовижно маленькі тощо. Саме такими є статуетки з колекції Музею Ханенків – мініатюрні, витончено-філігранні. Вони зроблені із самшиту – найтвердішої та найміцнішої у Європі, а відтак вельми коштовної деревини.

Персонажі, які зобразив скульптор, належать до античної культури. Відомо, що античні література та філософія були одною з улюблених тем в освіченому аристократичному товаристві доби Бароко [5]. У мистецтві того часу існували усталені іконографічні традиції, за якими обізнані глядачі могли впізнавати зображених персонажів. Зокрема, кожний з них мав індивідуальні атрибути – предмети або жести, пов'язані з їхніми легендарними біографіями.

Перший крок у напрямі поіменного розрізнення наших скульптур було зроблено ще в довоєнний час, однак до інвентарної документації їх також записали як єдиний комплекс: «12 статуеток богів Олімпа. Зевс, Посейдон та … у коронах, Геракл із ломакою, Діоніс та інші» [6, 332]. Три твори з цього переліку були втрачені під час Другої світової війни [7, 39]. Втім яких саме персонажів вони представляли, а тому наскільки була коректною перша спроба ідентифікації, наразі встановити не вдається.

В актуальній інвентарній документації Музею фігурки вже записані індивідуально й за наявними іконографічними атрибутами названі так: «Юпітер», «Нептун», «Плутон (?)», «Меркурій», «Аполлон», «Оголений воїн», «Оголений чоловік у фригійській шапочці», «Чоловік, одягнений у плащ» та «Фавн» (саме він датований 1730 роком) [8, 47–51]. На теперішньому етапі дослідження ми намагалися уточнити ці ідентифікації (зокрема через пошук аналогій у творах світового мистецтва), а також зробили спробу розшифрувати емблематичне значення персонажів у контексті гіпотетичного ансамблю придворної кунсткамери.

Юпітер, із короною на голові та блискавкою у правиці, – уособлення верховної влади: примітно, що саме у 1731 році патрон скульптора, двадцятилітній Вільгельм IV Оранський, став повноправним володарем Республіки Об'єднаних провінцій. Нептун, у руці якого – палиця із втраченим навершям-тризубом, – втілення могутності флоту Північних Нідерландів. Ім'я Плутона, третього брата-кроніда, в інвентарній документації музею знаходиться під питанням. Втім за іконографічною подібністю до перших двох фігур цього похмурого чоловіка у короні та з палицею це дійсно може бути володар підземного світу. У контексті гіпотетичного ансамблю Плутон-Аїд міг виступати як римський бог родючості. Тоді він – покровитель добробуту земель, відвойованих у моря. Меркурій-Гермес, у крилатому капелюсі, крилатих сандалях та з мішечком у руці, – посланець богів, покровитель мандрів і торгівлі, а відтак – утілення економічної міці Північних Нідерландів. Аполлон, вбраний у лавровий вінок та з лірою в правиці, – покровитель мистецтв і можливий маніфестант високої уваги до питань культури у країні під керівництвом герцога Оранського. «Бородатий воїн у шоломі», із втраченими предметами у руках Марс-Арес, бог війни, – уособлення військової могутності Північних Нідерландів. Цю фігуру ідентифіковано за аналогіями в північноєвропейській гравюрі XVII століття, де у його руках зазвичай мечі або щит та меч. На жаль, у Марса, що зберігається в колекції Музею Ханенків, предмети в руках не збереглися. Особа персонажа, названого «Оголеним чоловіком у фригійській шапочці», із невідомим відбитим атрибутом у лівиці, напевне, була зрозуміла освіченим голландцям. Та для нас вона поки що суціль загадкова. Наразі єдина прийнятна аналогія для ідентифікації – скульптура «Одіссей» з колекції Музеїв Ватикану, із чашею в руці. «Чоловік, вбраний у плащ», із довгою палицею, візуально подібний до зображень філософа Діогена в гравюрах. Тоді втрачені деталі, можливо, були ліхтарем, за допомогою якого він «шукав людину», та торбиною подорожнього.

Мистецькі предмети для кунсткамер нерідко замовляли серіями, підпорядкованими наскрізній ідейній програмі. Встановити її можна лише знаючи повний перелік творів, що до неї входили. На жаль, нам не відомий повний склад серії 1731 року і розшифрувати її програму поки що неможливо.

Фавн, датований 1730 роком, належить до іншого комплексу творів. За стилістичною подібністю йому відповідає статуетка «Діоніс», представлена на аукціоні «Sotheby`s» [9]. Примітно, що саме Діоніс серед інших зазначений в уже цитованому довоєнному музейному інвентарі [6, 332]. Чи може це бути один і той самий предмет? На жаль, і це питання поки що залишається без відповіді.

Отже, у результаті проведених досліджень було встановлено авторство дерев'яних статуеток і їхню приналежність до різних ансамблів, а також ідентифіковано більшість персонажів, яких вони представляють. Імена решти героїв, зокрема ідейно-філософське підґрунтя скульптурних серій, можуть бути напрямами для подальших наукових розвідок.

Література

1. Акт про передачу з художньо-промислового відділу Історичного музею ім. Т. Г.Шевченка до Музею мистецтв ВУАН різних речей (вироби зі слонової кістки, дерева) та меблів, 11 квітня 1925 р., машинопис. Оп. 1. Спр. 14. Арк. 9.

2. Rijksmuseum:The museum of the Netherlands. URL: https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/jan-baptist-xaverij (дата звернення: 25.10.2021).

3. Dennis de Kool. Jan Baptist Xavery (1697 – 1742) – een veelzijdig tuinkunstenaar. *Bulletin Knob.* 2011. № 2. С. 59–67.

4. Bert van de Roemer. Neat Nature: The Relation between Nature and Art in a Dutch Cabinet of Curiosities from the Early Eighteenth Century. *History of Science.* Vol. 42. University of Amsterdam, P. 47–84.

5. Bloemendal Jan. Mythology on the early modern humanists' and rhetoricians' stage in the Netherlands: the case of Heinsius' 'Herodes infanticida' (1632). *Classical Mythology in the Netherlands in the Age of Renaissance and Baroque*. Peeters, 2009. P. 333–350.

6. Старі інвентарні описи музейного зібрання. 1925–1946 рр. Архів з обліку та збереження. Справа №1а/33. Інвентарна книга №2. Інв. №№ 2477-5365. 478 арк.

7. Акт на списание экспонатов, не обнаруженных после немецкой оккупации и не попавших в акты ущерба. 1951. Опис 7. Справа 1а. Од. зб. 61. Арк. 39.

8. Инвентарная книга западноевропейской скульптуры № 1 СК. Начата в 1948 г. Опись № 7. Дело №1. Ед. хр. № 25. 125 арк.

9. Sotheby is the marketplace for art and luxury. URL: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/refining-taste-works-selected-by-danny-katz/jan-baptist-xavery-bacchus-and-pan (дата звернення: 25.10.2021).

Міщенко Ірина,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АТРИБУЦІЯ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ЄВЗЕБІЯ ЛІПЕЦЬКОГО

В історії мистецтва України до сьогодні існують значні прогалини, що стосуються, зокрема, культурного поступу першої третини XX ст. та доробку значної кількості мистців. Серед таких особистостей – Євзебій Ліпецький (1889–1970) – випускник Баварської королівської академії мистецтв у Мюнхені та Віденської академії мистецтв, на десятиліття викреслений з історії образотворчості Буковини. З погляду радянських чиновників, підстав для цього було достатньо. Адже в 1920 р. Ліпецький на замовлення Надзвичайної дипломатичної місії УНР в Бухаресті виконував портрети діячів української культури та історії: Т. Шевченка, Б. Хмельницького та І. Мазепи [6, 475], а в 1940 р., після встановлення радянської влади на Буковині, разом із сім'єю виїхав до Німеччини.

Євзебій Ліпецький походив зі священицької родини, предки якої виїхали з Волині. По закінченні середньої школи в Чернівцях він поїхав до Мюнхена, що на той час цікавив мистців передусім існуванням двох чи не найбільш відомих приватних шкіл – словенського художника А. Ашбе та угорця Ш. Голлоші, у яких студіювали мистецтво учні зі всієї Європи, та гарно поставленою академічною системою навчання, у якій особливого значення надавали викладанню рисунка. У Мюнхені Ліпецький вивчав церковне малярство під керівництвом професора Фоєрштайна, у професора Дернера навчався мистецтву реставрації, позолочування та фрескового розпису [2, 580]. Як зазначає І. Гроніш, майбутній мистець був привілейованим учнем професорів Академії мистецтв П. Хальма, Ф. Штука, А. Янка. Відвідував він і курси професора Мюллера та Бургера [8, 12–13], вчився в К. Равпа [2, 580]. Під час Першої світової війни, працюючи картографом у Військовому інституті, Євзебій отримав дозвіл на відвідування вечірніх класів Віденської академії образотворчих мистецтв, у якій став студентом професора Шмідта [8, 12–13].

У жовтні 1918 р., по закінченні війни, Є. Ліпецький разом з родиною повернувся до Чернівців, де викладав каліграфію, перспективу, німецьку мову й рисунок у старших класах української чоловічої гімназії та в дівочій гімназії «Кармен», плідно працював як художник, беручи участь у щорічних виставках та експонуючи на них від чотирьох до сімнадцяти творів.

Окрім того, Є. Ліпецький малював декорації для вистав Українського театру [2, 589–590], виконував розписи та реставраційні роботи в Почаївській лаврі, Крехові та монастирі в Хрещатику (Північна Буковина). Тогочасні публіцистика та різноманітні присвячені Чернівцям і Буковині видання згадують про нього: «Серед академічних художників українців в Чернівцях рахується і Євзебій Ліпецький як один з самих значимих. Він робить дуже вдалі портрети і є найкращим реставратором старовинних портретів у країні» [8, 12–13]; «Малюнки сценічних декорацій виконав безплатно наш артист-маляр Євсевій Ліпецький, якого працю, що має високу артистичну вартість, трудно оцінити, а ще трудніше було би її заплатити. Академічний маляр Є. Ліпецький не бере за це жадної заплати, а робить це в своїм горячім захваті до штуки й захопленні укр. театральним мистецтвом» [4, 45–46]; «Для пана Ліпецького мистецтво – це наполеглива праця. Хоча він і далекий від нових напрямів в малярстві, ми вдячні йому за його служіння мистецтву, за його божественне обдарування» [7].

Художник не обмежувався лише мистецькою працею та викладанням. Він був і відомим громадським діячем, одним із членів-засновників студентського товариства «Українське академічне козацтво “Запороже”» [5], входив до правління «Societăţii artiştilor şi amicii artelor plastice din Bucovina» («Товариства художників та прихильників пластичних мистецтв Буковини») [3, 26–27], до управи «Драматичної секції» при товаристві «Буковинський Кобзар» [1], до товариства «Український Народний Дім», до складу журі численних конкурсів театральних товариств, народної ноші, допомагав в облаштуванні виставок народного мистецтва, організованих «Жіночою громадою» в Чернівцях. Згодом саме спогади Є. Ліпецького про культуру Буковини кінця XIX – першої половини XX ст. дали змогу відтворити сторінки художнього життя краю у виданні «Буковина: її минуле і сучасне» [2], що вийшло друком у 1956 р.

Проте нині не маємо змоги побачити більшість його робіт, оскільки в колекціях Чернівецького художнього музею, Чернівецького краєзнавчого музею та в родині доньки мистця О. Головатої збереглося близько 20 виконаних ним портретів і композицій. Місцезнаходження переважної частини творів, на жаль, не відоме науковцям, а твори, які перебувають у приватних збірках, часто не доступні для вивчення. Тим більше важливим є повернення художникові авторства окремих робіт, визначення імен зображених ним осіб. Атрибуцію декількох творів цього автора було здійснено І. Міщенко.

Під час перебування в Мюнхені Є. Ліпецький виконав «Портрет хлопчика» (нині знаходиться в збірці Чернівецького художнього музею – ЧХМ), який тривалий час вважали твором Корнелія Дзержика, виконаним у 1943 р. Саме такий підпис ідатування вводили в оману музейників, проте високий професійний рівень виконання графічного твору породив сумнів у тому, що його автором є К. Дзержик. Адже роботи останнього вирізняються невибагливістю композиційних рішень та колірної гами, недосконалістю рисунка тощо. Така невідповідність підштовхнула до прискіпливішого дослідження твору, зокрема, із застосуванням технологічних засобів, здійснення мистецтвознавчого аналізу інших графічних аркушів Є. Ліпецького, вивчення документальних джерел. Серед робіт, обраних для порівняння, був і портрет «Дівчина в ліловому» (1919) з колекції ЧХМ. Обидва зображення виконані пастеллю та олівцями на папері, вписані в овал, що підкреслює камерний характер портретів (такий формат загалом часто трапляється в доробку цього автора), близькі вони й за розміром (612х498 мм і 610х470 мм). На обох аркушах подані погрудні зображення портретованих у ¾ вліво, до мінімуму зведено деталі. Натомість роботи вирізняються вишуканістю лінійного рисунка, майстерним, майже прозорим штрихуванням, коли пастель та олівець ледь торкаються паперу, відтворюючи найтонші градації світла й тіні, подібністю колірного вирішення. Схожість стилістичних ознак обох творів дала змогу припустити, що авторство «Портрета хлопчика» також належить Є. Ліпецькому.

Додатковим підтвердженням цього стала фотографія з особистого архіву художника часів його навчання в Мюнхенській академії мистецтв. На ній серед інших робіт у помешканні мистця, яке одночасно було і його майстернею, знаходився згаданий портрет. Фотографування підпису К. Дзержика в інфрачервоному світлі дало змогу виявити рештки стертого напису, який можна було ідентифікувати як авторський підпис Є. Ліпецького. Сукупність доказів дали можливість в 1993 р. атрибутувати роботу та повернути її авторство Є. Ліпецькому, визначивши й час виконання портрета – до 1914 р., адже після початку Першої світової війни художник став вояком австрійської армії та виїхав з Мюнхена.

Подібний випадок стався і з олівцевим портретом К. Дзержика (1925), тривалий час відомим як «Автопортрет» останнього. Нині можна стверджувати, що й ця робота належить Є. Ліпецькому, хоча, як і попередня, була підписана К. Дзержиком. Визначити справжнього автора тут допомогло дослідження підпису Дзержика в інфрачервоному світлі, що виявило наявність під ним залишків виконаного латиною підпису Є. Ліпецького. Щодо датування портрета, то він справді міг бути виконаний у 1920-х рр., оскільки на той час К. Дзержик працював викладачем або асистентом у

приватній школі малювання і графіки, заснованій Є. Ліпецьким та розташованій у приміщенні Українського народного дому в Чернівцях. На користь цього говорить і те, що протягом 1920–1930-х рр. Є. Ліпецький виконав портрети значної кількості діячів культури Буковини, серед яких – письменники Юрій Федькович, Ольга Кобилянська та Еліазар Штейнбарг, художники Ісидора Константинович-Хайн, Пауль Верона та Володимир Загородніков, актор Іван Дутка та ін. Стилістично «Портрет К. Дзержика» дещо нагадував виконаний у 1915–1918 рр. акварельний автопортрет, в якому художник зобразив себе в австрійській військовій формі.

Зі смертю матері художника пов'язане виникнення рисунка олівцем, що зображує жінку в труні. Ця робота надійшла до Чернівецького художнього музею в дуже пошкодженому вигляді, з численними значними розривами по краях. На аркуші наявний підпис художника та дата, проте невідомо було, хто зображений на цьому посмертному портреті. Зовнішня подібність жінки та самого Є. Ліпецького дали змогу припустити, що це може бути родичка художника, зокрема його мати. На жаль, її фотографії не збереглися. Проте аналіз архівних відомостей допоміг встановити дату смерті Глікерії Ліпецької (уродженої Козак) – 10 листопада 1922 р. Згодом, у 1999 р., ці дані було підтверджено написом на надгробку, який віднайшла авторка атрибуції на закинутому цвинтарі в селі Вербівці Заставнівського району Чернівецької області. Інформація про смерть матері збігалася з датою, зазначеною на рисунку. Окрім того, на аркуші збереглися підписи церковних служителів. Оскільки Г. Ліпецька була вдовою священника, такі підписи могли засвідчувати присутність інших священнослужителів на похороні матері мистця. Отже, зібрані відомості дали змогу визначити, що ця робота була посмертним портретом Глікерії Ліпецької – матері художника.

Проте не завжди вдається ідентифікувати зображених Є. Ліпецьким осіб, оскільки в каталогах виставок 1910–1930-х рр. часто зазначені тільки ініціали тих, кого він малював. Імовірно, значна частина цих портретів була виконана на замовлення, адже в каталогах майже всі вони позначені як такі, що не продаються. Тож встановлення імен змальованих художником осіб ще потребує дослідження.

Література

1. Альбом артистів «Драматичньої Секції при т-ві Буковинський Кобзар». Cernauţi, 1936. С. 12–13.
2. Буковина: її минуле і сучасне / за ред. Д. Квітковського, Т. Бриндзана, А. Жуковського. Париж, Детройт, Філадельфія, 1956. 966 с.
3. Справа про реєстрацію товариства робітників мистецтва м. Чернівці. 1932–1933. Державний архів Чернівецької області. Ф. 118: Чернівецький повітовий трибунал. Оп. 5. Спр. 7370. 48 арк.
4. Гарас М., Купчанко О. Ілюстрована хроніка товариства «Український Народний Дім» у Чернівцях. 1884–1934 (пропам'ятна книжечка видана з нагоди 50-их роковин існування цього товариства). Чернівці, 1934. 70 с.
5. Одинський В. Спомин про УАК «Запороже» в Чернівцях. *Українське академічне козацтво «Запороже». Ювілейний альбом*. Нью-Йорк, 1970. С. 18.
6. Піддубний І. Деякі документи з історії зовнішньо-політичних зносин української держави 1919–1920 рр. *Питання історії України*. Т. 4. Чернівці : Золоті литаври, 2000. С. 468–475.
7. *Glasul Bucovinei*. 1931. 1 noembrie (№ 3639).
8. Gronich I. Un album al Cernauţilor. Album von Czernowitz. Cernauţi : Luceafărul, 1925. 30 p.

Молинь Наталія,
викладач кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін
Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

ЮВІЛЕЙНА ВИСТАВКА АНАТОЛІЯ КАЛИТКА

Анатолій Миколайович Калитко – заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого мистецтва Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, член Косівської регіональної організації Національної спілки художників України, один з провідних живописців Гуцульщини (фото 1).

Народився Анатолій Калитко 13 липня 1942 року в селі Оринин Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. 1971 року закінчив Київський державний художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). Навчався в провідних українських живописців: Карпа Трохименка, Олександра Сиротенка, Анатолія Пламеницького, Юлія Ятченка, Тетяни Яблонської, Віктора Присталенка, Валентини Вородової-Готьє.

П'ятдесят років Анатолій Калитко успішно поєднує творчу та педагогічну діяльність, працюючи в Косівській мистецькій школі (технікумі, училищі, коледжі, інституті).

30 вересня 2021 року у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв відбулося відкриття виставки живопису заслуженого художника України А. М. Калитка (фото 2). Виставка присвячена 50-річчю його творчо-педагогічної діяльності в Косові. Відкриття відбулося напередодні професійних свят – Дня учителя і Дня художника [2, 12].

Відкриття виставки відвідали колеги та студенти художника. На адресу Анатолія Калитка прозвучало чимало добрих слів. З виставкою художника привітали: заслужена архітекторка України, професорка кафедри дизайну, директорка Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв Галина Юрчишин; кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Валентина Молинь; кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри історії мистецтва та соціально-гуманітарних наук Богдана Книш; заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Василь Дутка.

Свої привітання художникові надіслав академік, професор, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Олександр Федорук. «У численних пейзажах, етюдах, майстерних шкіцах, ліричних романтизованих композиціях, усією своєю багатолітньою творчістю довів, що він є справжній без погоні за орденами, відзнаками лицар-патріот, що він слугує для нас як приклад своїм малярським талантом, скромністю і щирістю, він для нас є взірцем! Він у своєму живописі майстер кольору, пленерист чистої джерельної води і невипадково милуємось його малярством щоразу» [2, 12].

На виставці подано тринадцять робіт, які знайомлять глядача з основними жанрами, у яких працює художник. Всі роботи виконані в техніці олійного живопису. Експозиція виставки побудована на одній площині, роботи розміщені в ряд.

Центральне місце посідає впізнаване полотно «Водохрестя на Гуцульщині» (2011) (фото 1). Його обрамлюють ніби в дзеркальному відображенні полотна, виконані в одному жанрі. Першою парою обабіч центрального полотна розміщені пейзажі «Бабине літо» (2017) та «Фарби осені. Дземброня» (2020). Наступними полотнами є натюрморти: «Квіти літа», «Маки», обидві роботи виконані у 2020 році. За ними слідують портрети, створені у 2021 році: ліворуч – парний поясний портрет «Молодята», а з правого боку в експозиції – груповий поколінний портрет «Весільні».

Наступну пару утворюють пейзажі «Старий костел, с. Гвіздець» та «Стіжки», які художник виконав у 2019 році. За ними знову натюрморти: «Квіти весни» (2020) та «Піони» (2021) (фото 2–4). Завершують композицію портрети.

Ліворуч знаходиться робота «Гуцулка», написана у 2004 році, яку не раз експонували на виставках [1, 26].

З протилежного боку художник помістив один з найновіших портретів «Іринка», створений 2021 року.

Жанровий сюжет з народного життя художник відтворив на полотні «Водохрестя на Гуцульщині» (фото 4). У роботі схоплений і живо переданий фрагмент яскравого й колоритного релігійного свята в гуцульському селі. Юрба

Фото 1. Анатолій Миколайович Калитко

Фото 2. Відкриття виставки заслуженого художника України А. М. Калитка в Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії

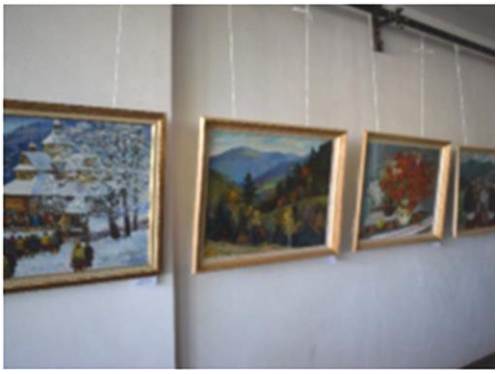


Фото 3, 4. Фрагменти експозиції

людей у національному вбранні прямує до церкви – вся маса зливається в один звучний акорд, створюючи настрій святковості, безпосередньої радості. У цій невибагливій за сюжетом, але щирій і радісній картині Анатолій Калитко відкрив для себе нові живописні можливості.

Експресивний пейзаж «Бабине літо» горизонтального формату з відкритою багатоплановою композицією та низькою лінією горизонту. Зображення панорамне, з ритмами, повторами та рухом у глибину. Немає чіткого поділу на плани. Один план плавно переходить в інший. Колорит теплий. Про те, що день сонячний, свідчать темні тіні. Картина вражає різноманітністю барв. Чергування теплих і холодних відтінків створює єдину композицію. Мазки пастозні, емоційні, соковиті, різної конфігурації та напрямів. На передніх планах гірські хребти покриті зелено-жовтою травою, чергуються зі смугами темних ялиць. Вони ніби підводять нас до головного об'єкта – гори, що є яскраво помаранчевою на світлі та темно-синьою і холодною – у тіні. Палітра, побудована на контрастах, передає звучання мажорної миті [4, 34]. Роботи Анатолія Калитка привертають увагу майстерністю виконання, багатством живописних барв.

Впродовж п'ятдесятилітньої педагогічної діяльності Анатолій Калитко підготував багатьох фахових митців, художників, педагогів, викладачів мистецьких закладів освіти. Творча діяльність художника спрямована на пропагування українських культурних традицій. Він гідно презентує образотворче мистецтво Гуцульського краю в Україні та світі.

Література

1. Анатолій Калитко. Живопис. Альбом / автор-упоряд. В. Молинь. Львів, 2017. 72 с.
2. Молинь В. Анатолій Калитко: з любов'ю до Гуцульщини. *Образотворче мистецтво*. 2017. № 4. С. 148.
3. Молинь В. Персональна виставка живопису Анатолія Калитка (присвячена 50-річчю його творчо-педагогічної діяльності). *Гуцульський край*. 2021. 8 жовтня. № 41. С. 12.

Молинь Н. Осінні пейзажі у творчості Анатолія Калитка. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород. 2019. Вип. 13. С. 29–36.

Молинь Іван,
викладач Косівського фахового коледжу прикладного та декоративного мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

СЛОВО ПРО ВЧИТЕЛЯ І КОЛЕГУ МИРОСЛАВА РАДИША

Тема нашого дослідження присвячена висвітленню біографії і творчого шляху викладача фахових дисциплін на відділі художнього дерева Косівського фахового коледжу прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв – Мирослава Богдановича Радиша (фото 1). Він є сучасним косівським художником – майстром художніх виробів з дерева й досвідченим педагогом, життя і діяльність якого є зразком для молодших колег і студентства. Автору пощастило познайомитися з ним у період навчання в Косівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва, а пізніше – стати робочим колегою митця. Наша співпраця в закладі освіти триває понад двадцять років. Спочатку це були заняття з навчальної дисципліни «Робота в матеріалі» на відділі художньої обробки дерева, де відкривали ази професійної майстерності обраного фаху. Принагідно зазначу, що батько пана Мирослава – Богдан Ілліч Радиш – викладав у нас дисципліну «Композиція». Починаючи з 2008 року, після закінчення навчання в магістратурі Львівської національної академії мистецтв, автор працює викладачем відділу художньої обробки дерева, який очолює Мирослав Богданович. Варто зазначити, що працювати в колективі поважних митців-педагогів – заслужених художників України Степана Бзунька та Мирослава Радиша, доцентів Йосипа Приймака та Степана Стефурака, викладачів Олександра Крицкалюка та Любомира Гавриша, у яких не так давно навчався сам, – досить відповідальне завдання.

Фото 1. Радиш Мирослав Богданович

Мирослав Богданович Радиш – член Національної спілки художників України, член правління Косівської регіональної організації НСХУ, викладач-методист, завідувач циклової комісії художнього дерева і художньої обробки металу Косівського фахового коледжу прикладного та декоративного

мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Народився митець у м. Косові 5 травня 1962 року. Навчався на відділі художнього дерева в Косівському технікумі народних художніх промислів імені В. Касіяна (1977–1981). Викладачі фахових дисциплін – Володимир Гуз, Микола Федірко, Володимир Гавриш, Степан Сахро, Богдан Радиш, Віталій Соломченко. Згодом закінчив художньо-графічний факультет Івано-Франківського державного педагогічного інституту імені В. Стефаника (нині ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника») (1984–1989).

З 1991 року Мирослав Радиш працює в Косівському фаховому коледжі прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Він є провідним викладачем композиції та роботи в матеріалі, постійно вдосконалює професійну майстерність, працює над методичним забезпеченням навчального процесу на відділі художнього дерева, керує дипломними роботами студентів. Двічі був обраний головою профспілкового комітету. Має чітку громадянську позицію й проводить активну громадську роботу.

Педагогічні якості та природнє обдарування художника добре поєднані в особі Мирослава Богдановича. Доброзичливість і тактовність у спілкуванні чи то з колегами, чи зі студентами є характерними для пана Мирослава. Працюючи в одній аудиторії, часто переймаю цей досвід навчання, спілкування, виховання.

Фото 2. Обкладинка альбому з репродукціями робіт М. Радиша

Мирослав Радиш є ініціатором проведення в нашому закладі освіти конкурсу юних різьбярів «Кращий за професією», який тепер проходить щороку. Будучи головою молодіжного творчого об'єднання в Косівській регіональній орґанізації Національної спілки художників України, організував декілька студентських виставок під назвою «Дебют». Він є учасником численних конкурсів, фестивалів та майстер-класів в Україні, Білорусі, Польщі, Німеччині. Був делегатом VII з'їзду Національної спілки художників України в Києві (2017).

У Мирослава Богдановича багато задумів, новаторських підходів, зумовлених постійним бажанням самовдосконалюватися через індивідуальну професійну творчість. Нерідко студенти мають можливість наглядно споглядати, починаючи з уточнення ескізів і до завершального етапу виконання в матеріалі, як здійснюється творчий процес. Майстер працює з різними породами деревини, часто використовує їх у поєднанні, майстерно володіє різними техніками обробки та декорування: столярні конструкції, точіння, випилювання, різьблення, інкрустація різними породами деревини, бісером та перламутром, жирування металом.

Фото 3. Обкладинка комплекту листівок з репродукціями робіт М. Радиша

Творчі роботи М. Радиша з успіхом були експоновані на багатьох Всеукраїнських художніх виставках, звітних виставках викладачів і студентів нашого закладу освіти в Києві, Львові, Івано-Франківську, Чернівцях, Снятині, Яремчі. Мирослав Радиш провів низку персональних виставок, зокрема у виставковій залі Косівської регіональної орґанізації НСХ України (2007, 2012), Музеї писанкового розпису в Коломиї (2008), Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ (2016, 2019), Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини (2017), Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського в Коломиї (2017), Музеї етнографії та художнього промислу ІН НАНУ у Львові (2019), Харківському художньому музеї (2020).

У творчому доробку автора тематичні й орнаментальні різьблені тарелі, свічники, альбоми, баклаги, скриньки, мисники, полички і підставки для писанок, об'ємно-просторові композиції, твори сакральної тематики. На сьогодні видані комплект листівок з репродукціями робіт [1] і два альбоми, присвячені творчості Мирослава Радиша [2; 3], дизайн і верстання яких підготував автор цієї публікації (фото 2, 3). Укладаючи багатосторінкові видання про творчі здобутки свого вчителя і колеги, мав змогу долучитися до популяризації доробку відомого сучасного художника-майстра.

Загалом творчі роботи Мирослава Радиша, як зазначають дослідники, «вирізняє сміливість художніх задумів і характерних прийомів декорування, новаторський підхід до вирішення об'ємно-просторових композицій, розробки конструкцій форм, композиційного вирішення творів виставкового характеру та вжитково-функціональних виробів» [2, 7].

Мирослав Богданович Радиш – лауреат районної премії імені Юрія Шкрібляка в галузі декоративно-прикладного мистецтва (1999), лауреат Премії імені Катерини Білокур (2008), нагороджений медаллю імені Тетяни Яблонської (2017), нагороджений Почесною грамотою Міністерства освіти і науки України (2017). 2020 року йому присвоєно почесне звання «Заслужений художник України».

Література

1. Мирослав Радиш. Художнє дерево : комплект листівок / упоряд. М. Радиш. Львів; Косів, 2012. 55 іл.
2. Мирослав Радиш. Художнє дерево : альбом / автор-упоряд. В. Молинь. Львів, 2018. 88 с., іл.
3. Мирослав Радиш. Художнє дерево : альбом / автор-упоряд. В. Молинь. Львів, 2019. 84 с., іл.

Наумова Лариса,
кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

ФІЛЬМ МИКОЛИ ШПИКОВСЬКОГО «ХЛІБ» (ВУФКУ, 1929)

Микола Шпиковський – суперечлива фігура в історії українського кіно. Не всі факти, що свідчать про його кінематографічну діяльність в Україні, формують позитивне враження про нього як про режисера і як про особистість. Однак як режисер М. Шпиковський реалізувався саме в Україні, де й поставлені всі його самостійні повнометражні фільми та де відбулось його становлення як режисера та відповідно сформувався його авторський режисерський стиль.

Дослідники Є. Марголіт та В. Шмиров коротко визначають фільм «Хліб»: «Кіноепопея про боротьбу вчорашніх червоноармійців за соціалістичний уклад села, зроблена під явним впливом поетики О. П. Довженка. Чудова операторська робота» [3, 17]. Позитивно оцінюючи стилістичні пошуки у фільмі «Хліб», сучасник В. Девятнін закидає режисерові: «Він зробив хорошу річ, але звузив коло її впливу, – це не зовсім масова річ. Простота її переросла популярну простоту. Деякі елементи її ведуть до символіки» [2, 4].

Фільм «Хліб» відрізняється надзвичайно виразними й чіткими, у композиційній побудові, кадрами. Тут слід віддати належне високому професіоналізму та художньому смаку оператора Олексія Панкратьєва. Фактично кожний кадр композиційно вивірений, змістовно точний і продуманий. Оператор уміло працює з пластичною виразністю кадру: надає чимале значення при його формуванні освітленню, світло-тіньовому малюнку, загальному композиційному рішенню та його відповідності змістовому ряду, працює з темними й світлими плямами, різноманітними фактурами, особливого значення набуває ракурс, який часто працює в контексті змістової складової, підкреслюючи значення кожного окремого образу або здійснюючи кардинальне протиставлення вже в монтажному поєднанні окремих кадрів. У своїй роботі всі компоненти операторської творчості незмінно й чітко спрямовані на досягнення основної мети – точно передати зміст того, що відбувається в кожному окремому кадрі та у фільмі загалом. Робота О. Панкратьєва робить кадри надзвичайно пластичними та виразними. Пози й рухи акторів формують органічну єдність із загальнопродуманою пластичною композицією кадру. Ретельна робота з виражальною складовою дає змогу піднести змістову складову на рівень тематичного й ідейного контексту.

Особливої уваги заслуговує і монтаж. Монтажна побудова фільму «Хліб» відрізняється експериментальним пошуком. Окремі монтажні мотиви фільму формують алюзії на фільми О. Довженка, І. Кавалерідзе та Д. Вертова. Відзначимо загальний авангардний характер монтажних рішень, окремі сміливі монтажні експерименти, що відповідають тенденціям конструктивістського кінематографу.

Частина 1. Прихід червоноармійця з фронту в рідне село показано кількома статичними, але надзвичайно динамічними в їх монтажному поєднанні кадрами. Чергування кадрів наплічника солдата, який стоїть перед хвірткою рідної хати, профілю молодої жінки, яка колише колиску всередині хати, завмерлими в непорушності його та її постатями складаються в цілісну змістову сцену. Завдяки такому ритмічному монтажу непорушних кадрів народжується динаміка й певна прихована енергетика сцени.

Частина 2. Монтаж статичних кадрів нерівної землі, крутих схилів створює додаткову динаміку початку 2 частини фільму. В нього поступово включаються окремими кадрами титри, що ще більше

загострює напругу. Поступовим скороченням тривалості кадрів, укрупненням крутих схилів ярів, скороченням і повторенням титрів, зіставленням різних графічних площин автор домагається максимальної напруженості, після якої з'являються людські постаті на цій землі. Невеличкими групами – спершу по двоє, далі більше – цілими родинами з дітьми різного віку й статі. Ці статичні групові композиції протиставляються кількісно та композиційно й включаються в загальний монтаж, разом з титрами й планами землі. Такі графічні та групові монтажні зіставлення нагадують своїм пластичним і композиційним вирішенням монтажні побудови фільмів І. Кавалерідзе.

Дуже дальній план, на якому маленький орач – крапка на картатій мапі різнофактурної землі, проводить ралом через різні наділи, просуваючись за діагоналлю кадру. Динаміка кадру будована чорної лінією – ріллею, яку креслить невидимий орач і яка поступово вимальовується і стримить вниз. Наступний кадр – відповідний титр «Ріжуть».

Режисер продовжує використовувати різні варіанти крупності одного й того самого об'єкта, повтори, жорстке розмежування коротким титром і повторення титру. Він вдається також до використання різної величини шрифтів, надзвичайно коротких кадрів, дуже динамічного монтажу. Зокрема, для передачі гучності крику селянина, земля якого потрапляє під переділ, автор використовує більший розмір шрифту титру, а також дуже короткі – кадр із селянином та кадр титру (того, що той кричить)…

Частина 3. Початок третьої частини – обрис селянина-сіяча на тлі неба – вирішено графічно, надзвичайно стримано та виразно. За сюжетом новину «На посів не вистачає зерна» передають телеграфом. Режисер монтує дуже короткі статичні кадри різної крупності електричних дротів та стовпів у різних ракурсах і частинах, досягаючи фактично ефекту миготіння кадрів. Монтаж цього шматка можна порівняти з монтажем стрічок Д. Вертова.

Є. Адельгайм подає своє бачення цієї послідовності. «Історичний процес, що його творять живі клясові люди, режисер-механіст показує, як рух мертвих речей» [1, 16]. Зацікавлення саме «мертвими речами» свідчить, зокрема, про перехід до вивчення режисером монтажних виражальних можливостей кінематографу. Ці пошуки, за їх ознаками, можна віднести до конструктивістських експериментів із характерними для цього ознаками: зверненням до конструкції, як основи будови речі, врахуванням ритмічної складової, особливою увагою до речі як такої тощо.

Частина 4. На тлі ораної землі відбувається розмова головного героя з батьком в епічній стилістиці… Напад вершників, імовірно, селян-заможників, на сіячів у полі, вирішено в той саме монтажний спосіб: кадри, що стають все більше короткими і крупнішими, перемежовуються короткими титрами, в яких використовується різний формат шрифту. Сцена завершується дуже короткими кадрами: деталь – дуло рушниці, короткі крупні плани нападника, що нищить шаблею мішок з зерном та героя-сіяча, який спокійно цілиться. Постріл передано низкою надзвичайно коротких кадрів, що створюють ефект миготіння: дуло рушниці, коротке затемнення, обличчя сіяча. На загальному плані, на тлі неба, перед переляканим дідом, який захищає своїм тілом мішки із зерном, нападник падає з коня, кінь повільно іде вздовж обрію… Дід встає, випростовуючись у небо, пересипає у жменях зерно: «Зійде… зерно воно зійде…».

Частина 5. Титр «Вродило!» з'являється кілька разів, розмежовуючи кадри з полем пшениці, з'являючись з різним розміром шрифту, що зростає фактично на очах у глядача.

Частина 6. Останні кадри фільму «Хліб» Є. Адельгайм, приміром, оцінює як прояв того самого формалістичного режисерського методу, що впроваджує М. Шпиковський у своїх фільмах. «Стоячи на своїх хибних ідейних позиціях, Шпиковський не може відтворити цей процес у правдивих і конкретних формах. Шпиковський, зовні засвоївши тему, неминуче вийшов на стежку схеми, чистої абстракції, сумнівної публіцистики. Особливо характерні останні кадри картини: наступ незаможника на куркуля показано через пласку символіку – чобіт незаможника насувається на чобіт глитая, а класова боротьба на новому етапі розв'язується через безпосередню бійку двох представників протилежних класових сил» [1, 16].

Сцена поєдинку між головним героєм та заможним селянином знята на чорному тлі в умовному просторі та вирішена засобами монтажу на крупних планах. Обличчя одного персонажа, обличчя іншого персонажа, короткий титр «пора кінчать!», очі одного, очі іншого, знову титр, ноги: один наступає, інший відходить, стискаються кулаки, очі одного, іншого, обійми, чоботи, що вгрузають в землю, земля летить з-під чобіт… Герой на середньому плані на чорному тлі підіймає догори і кидає на землю ворога, повертається на камеру… І знову миготять кадри з дротами: «Говорять Халепці… Ти чуєш?»… Електрик виправляє пошкодження. Герой зі свого чорного тла з усмішкою вітається з ним, підіймаючи руку…

Отже, у фільмі М. Шпиковського «Хліб» виразно простежуються авангардні тенденції, що мають чітко виражені ознаки конструктивістського підходу. Вони проявляються у формуванні пластичного

вирішення фільму, в композиційних рішеннях як окремих кадрів, так і цілих сцен, у роботі з ракурсом, світлом та тривалістю кадру, особливо в монтажі. Монтажна побудова фільму привертає на себе увагу загальним особливим ритмічним строєм, який являє собою живу рухому фактуру, що підсилює окремі сцени чи епізоди або нівелює окремі фрагменти. Завдяки сміливим монтажним пошукам режисерові вдається достатньо виразно доносити певні змісти й сенси до глядача.

Крім того, слід зазначити, що у фільмі М. Шпиковського «Хліб» виразно простежуються впливи провідних українських режисерів-авангардистів 1920–1930 років: О. Довженка, І. Кавалерідзе, Д. Вертова. Якщо ж не може йтися про послідовне наслідування, напевно, слід говорити про певні закономірні тенденції, що вже сформувалися та існують у цей період в українському кінематографі і які переймають навіть не місцеві режисери, яким можна вважати М. Шпиковського. Отже, варто говорити про сталі традиції української кінематографічної школи, що на теперішньому етапі уже певним чином закріпилися у своєрідний виразний і неповторний стиль. І цей стиль становив ту особливу фактуру, яку так чи інакше, свідомо чи несвідомо переймали заїжджі режисери.

Література

1. Адельгайм Є. Режисер механіст. Про творчість реж. Шпиковського. *Кіно*. ВУФКУ, 1932. № 1–2, січ. С. 14–17.
2. Девятнін В. Про «Хліб». *Кіно.* ВУФКУ, 1930. № 2 (74), січ. С. 4–5.
3. Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино 1924–1953. Москва, 1995. С. 132 с.

Несен Ірина,
кандидат історичних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕСКІЗИ ТЕАТРАЛЬНИХ КОСТЮМІВ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ МИКОЛИ ДУХНОВСЬКОГО

Ескіз давно утвердився серед найважливіших засобів для створення сценічного костюма. Водночас він є першою образотворчою складовою театрального костюма, його іконографією. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі ескіз визнано самоцінним графічним твором і завершеним результатом художньої творчості [1, 10]. Живописці й графіки, які працювали в царині українського театрального костюма, залишили по собі сотні талановитих образних концепцій. Вони пережили десятиліття і зараз продовжують зберігати свій творчий потенціал. Ескізи різних ступенів викінченості – від «почеркушок» до композиційно завершених, цілісних за образом зображень. У ньому також втілено творчі пошуки художника, його прагнення засобами вбрання сформувати початковий художній сценічний образ, з ознаками індивідуальності, передбачити роль костюма в сприйнятті публікою акторської гри. Саме в цьому вбачав взаємну залежність статусів «майстерності» й «сценічності» ескізу сценограф і художник з костюмів Микола Духновський (1908–1999), про якого йтиметься в нашому дослідженні. Процитуємо його міркування, залишені у 1954 р. з цього приводу: «Театральний ескіз – це лише проміжний етап між задумом художника і втіленням його на сцені. Тому художник, прагнучи зробити свій ескіз «виставочним», не має права забувати, що для нього найголовнішими є ті художні якості, які дадуть максимальний образотворчий ефект у сценічному просторі. Вони іноді й невидимі в ескізі, але враховані автором і можуть раптом появитись на сцені, «заграти», тоді як інші, не пов'язані зі сценічністю ескізу, «зав'януть» або зникнуть» [7, 1].

Деякі мистці театру, окрім практичної роботи над ескізами костюмів, аналізували їх філософію теоретично. Серед них згадаємо Людмилу Ковальчук, практика й дослідника в галузі сценографії і театрального костюма. В одній зі статей вона слушно зауважила: «…ескіз, пов'язаний з Театром, … генерує красу і минулого, і сучасного» [2, 203]. Ці слова повною мірою можна віднести до ескізів М. Духновського.

Поляк за походженням, який народився у Варшаві[1], він, подібно до Анатоля Петрицького, вже в шкільному віці відчув потяг до оформлення вистав, постановки яких відбувались у Київській трудовій школі № 6. Більшу частину життя М. Духновський провів у м. Києві. Тут, у 1927–1931 роках, здобув освіту в Київському художньому інституті. З викладачів важливу роль у його становленні відіграв Костянтин Єлева. Вже під час навчання, у 1929–1931 роках, розпочав свої театрально-декораційні практики як лаборант Київського російського драматичного театру (КДРТ – *І.Н.*). Отримавши диплом, вже як самодостатній художник, здійснив оформлення низки вистав у 1 Робітничому київському театрі (1931–1934). Однак у 1934 році повернувся у КДРТ і працював там до останніх років життя [4]. Паралельно художник оформив десятки вистав для більшості театрів Києва, виконавши їх сценографію, а також костюми.

Серед багатьох проєктів мистця звернімо увагу на два з них – «Софія Ковалевська» (1948) і «Мертві душі» (1952). Перша зі згаданих вистав була поставлена режисером Гнатом Юрою в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка за п'єсою радянських драматургів, що писали під псевдо «брати Тур» (1943). У створенні ескізів художник засвідчив неокласичний підхід. Він глибоко вивчив історичний матеріал і в найтонших нюансах дослідив традиції стилів одягу другої половини XIX ст. Це виявляється в пильності не лише до силуетів і загального стилю, але й в поєднаннях фактур тканин, їх малюнках, відборі додаткових елементів оздоблень та аксесуарах. Авторські підписи на ескізах засвідчують, що костюм також розробляли з урахуванням типажів акторів і конкретних осіб. Так, один з ескізів був розрахований на виконання ролі Софії Ковалевської Наталією Ужвій. Костюм героїні складався з пари (спідниця і жакет), виготовленої з темної вовни. Жакет мав бути оздоблений сутажною стрічкою, покладеною на манжетах, грудях і по краях конструкції. До костюма була передбачена муфта [5, 5].

Для ролі фрау Шведлиць (актриси Шульман і Боголюбова – *І.Н.*) було створено костюм, що натякав на певну претензійність власниці. У ньому пара – спідниця з оборками й картатий жакет. Оборки на спідниці суголосні воланам на рукавах блузи, що також мала жабо. М. Духновський залишив на полях ескізу важливі уточнення про матеріали. Так, для жакета визначений важкий матовий шовк і блискуча тасьма для окантовування. На голову їй мала бути виготовлена сітка або мереживна наколка. У загальному образі вбрання тут було передбачено багато бантиків – на головному уборі, ззаду на талії жакета, що свідчило про манірність героїні [5, 7].

У змішаній техніці – акварель, гуаш, графітний олівець – художник підготував серію ескізів для чоловічих і жіночих персонажів. Підсумковий перелік із 36 костюмів для вистави засвідчує, що для кожного з героїв було детально розроблено строї різних типів, для різних обставин дії, залежно від її характеру місця в історичному періоді між 1869 і 1889 роками. Костюми бальні й домашні, для верхової їзди і ділових візитів. У всіх випадках на полях ескізів ретельно прописували матеріали для кожного з елементів вбрання. Згадано назви давніх тканин: чесуча, панбархат, оксамит. Особливою різноманітністю вирізняються чоловічі головні убори: канотьє, капелюх рисової соломки, циліндр, «двукутка» та ін.

Через декілька років М. Духновський працював над оформленням вистави «Мертві душі» (постановка Костянтина Хохлова), прем'єра якої відбулась у 1952 році. Ця постановка отримала тривале сценічне життя у КДРТ. Про це, зокрема, свідчать фотоматеріали 1950-х років. Характер ескізів до костюмів, виконаних лаконічно аквареллю та гуашшю, засвідчує, що у створенні образів художник ішов від авторського тексту. Творчим актом у цьому випадку було максимально розкрити діапазон ідей Миколи Гоголя, його авторські метафори, якими сповнений текст твору. Саме в цьому авторському ключі художник зобразив в ескізі свого Собакевича, поміщика старого зразка (цю роль у КДРТ у той час грали Олексій Биков і Євген Черні – *І.Н.*). В образі він акцентував на гоголівських характеристиках персонажа: ведмежість – через огрядність, клишоногість й інші характеристики особи. Адже, за текстом п'єси, Собакевич антропологічно схожий на ведмедя середніх розмірів. Цей образ підсилений коричневим фраком із надмірно довгими рукавами, колір якого М. Гоголь назвав «ведмежим». Занадто довгі панталони також підсилюють клишоногість героя. Додатковий в ескізі ракурс героя ззаду також засвідчує «ведмежу» сутність героя як провідну [5, 2]. Про це ж свідчать і риси гримованого обличчя, кольору «каленого» мідного п'ятака, обрамленого бакенбардами й прямою гривкою на вузькому лобі.

У контексті гоголівської образності виконані й інші ескізи. Плюшкін (актори Родін і Лазарев) – традиційно в лахміттях. При боці звисає ключ. Обличчя хиже рисяче, з вузькими азійськими очима [5, 1]. Коробочка (Карташова, Опалова) – сильно округлої статури. Фігура ніби створена з більшого і меншого кулястих об'ємів. Спідниця і кофта – строкатого малюнку тканини, підкреслені густою оборкою. Обличчя кругле, в очіпку, також з круглою, об'ємно зібраною оборкою [5, 4]. Ноздрев (актори Ячницький, Франько) випромінює веселість і безтурботність – кучеряво-розкуйовджений. Смуги домашнього халату – також веселих кольорів. Венгерка кольору беж і лаковані чоботи засвідчують його прагнення до бравади [5, 5].

Написи на полях ескізів і листування М. Духновського свідчать про його уважне ставлення до відбору тканин, поєднання їх фактур і колірних зіставлень. Про це, зокрема, свідчить лист Зої Гайдай, у якому вона пише про неможливість остаточного вибору тканин для виготовлення костюмів до однієї з вистав без участі мистця. Без сумніву, творчий доробок М. Духновського став частиною складного й багатогранного художнього обличчя ескізу костюма вистави українського театру XX століття [4].

Примітки

1. М. Духновський приїхав у м. Київ в 1918 році, у віці десяти років.

Література

1. Ковальчук Л. Ескіз як квінтесенція художнього вирішення театрального костюма. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії ’2012.* Вип. 4 (14–15). 2012. С.203–206 URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetcki_obrii_14-15_4.pdf (дата звернення: 03.09.2021).
2. Лагутенко О. Найризикованіші експерименти у пошуку нової образності. Український театральний костюм ХХ–ХХІ століть. Ескізи / вступ. стаття О. Лагутенко; упоряд.: О. Ковальчук, Л. Волошина, Т. Руденко, Б. Поліщук. Львів; Київ; Харків : Галерея сценографії; Музей театрального музичного та кіномистецтва України; Видавець Олександр Савчук, 2021. С. 10–19.
3. Духновський Микола Іванович. URL: https://www.rusdram.com.ua/ukr/museum_page/94? photos_pages=2#photos (дата звернення 03.09.2021).
4. ЦДАМЛМУ. Ф. 231. Оп. 1. Передмова.
5. ЦДАМЛМУ. Ф. 231. Оп. 2. Спр. 30.
6. ЦДАМЛМУ. Ф. 231. Оп. 2. Спр. 67.
7. ЦДАМЛМУ. Ф. 231. Оп. 2. Спр. 175. 1 арк.

Несмачний Сергій,
заступник директора з наукової роботи КЗК «Дніпропетровський художній музей» ДОР»,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОКРЕМІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО ДОРОБКУ ХУДОЖНИКА МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА В КОНТЕКСТІ ВИЗНАЧЕННЯ ПОЧАТКОВОЇ МЕЖІ СИМВОЛІСТСЬКОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ МАЙСТРА

Перша чверть ХХ століття – драматична фаза розвитку вітчизняної культури. В Україні це час високого злету інтелектуальної думки, виникнення численних естетичних та філософських концепцій, активного розвитку новітніх мистецьких течій і художніх практик, появи когорти яскравих творчих індивідуальностей [1, 86]. Важливою філософською та мистецькою складовою тогочасного культурного життя був символізм. Саме з ідеями та естетикою символізму пов’язана вагома частина творчого доробку художника Михайла Сапожникова (1871–1937), який жив і працював у м. Катеринославі (від 1926 р. – м. Дніпропетровськ, а від 2016 р. – м. Дніпро) у першій третині ХХ століття.

Символістський живопис М. І. Сапожникова ми вважаємо винятковим для історії українського мистецтва першої чверті ХХ ст. Водночас, на жаль, прізвище майстра та його творчість майже не відомі за межами нечисленного кола фахівців. Більше 250 творів живопису, оригінальної та друкованої графіки Михайла Сапожникова зберігається в колекції Дніпропетровського художнього музею. Переважна більшість творів потрапила до музейної збірки у 1968 році, проте для презентації та дослідження більшість робіт стала доступною лише за часів незалежності України.

Особливу зацікавленість у фахівців викликають 26 символічних картин і відповідний допоміжний матеріал (постановки, етюди, ескізи). Роботи двох серій, кожна з яких об’єднує по 12 картин (Серія №1 «Примари», 1906–1916; Серія №2, 1917–1924), значно відрізняються художньою мовою, що цілком природно, оскільки мистецтво символізму нелогічно локалізувати певними межами конкретного мистецького стилю.

Оглядаючи символістський мистецький доробок живописця, створенню якого майстер присвятив близько двадцяти років свого життя, М. І. Сапожников постає художником, який перебував у постійному мистецькому пошуку. За вдалим визначенням бельгійського історика мистецтв Філіпа Роберт-Жонса, «символізм, межі якого важко провести, знаходиться між полюсами алегорії та експресіонізму» [6, 380], так і символістські експерименти Михайла Сапожникова характеризуються досить широкою амплітудою мистецьких пошуків. Переосмислюючи зримі натурні форми, він пропонує в окремих випадках зовсім не схожі естетичні та художні рішення. В одних роботах (як у картині «Творчий початок спить») він прагне наділити первинним символічним значенням самі елементи побудови живописного образу – контурну лінію, локальний колір, а в інших творах (як у картині «Сліпі») символіка виникає на зіткненні чітко артикульованого сюжетного, міметичного початку з художньою формалізацію (чи то навіть абстрагуванням) пізнаваної натури, коли сама форма зображеного об’єкта може породжувати суто зорові асоціації.

Підґрунтям для цієї дослідницької розвідки став виставковий проєкт «Від Задуму до Втілення. Світ Символів Михайла Сапожникова» (експонувався у Дніпропетровському художньому музеї з 21 березня по 12 травня 2018 р.). Особливістю представленого проєкту стало те, що вибрані символістські твори автора було об’єднано в тематичні блоки з ескізами робіт, натурними замальовками, етюдами – тим важливим допоміжним матеріалом, що зазвичай позбавлений

експозиційної уваги. Абстрагуючись від запрограмованого автором порядку, кожне символістське полотно на виставці розглядали як самостійну роботу, до створення якої веде певний шлях мистецьких пошуків та узагальнень.

Одним із перших експериментів символотворення Михайла Сапожникова стала картина «В затоці» (полотно, клейові фарби; 104×177 см). Частина експозиції, присвячена цій роботі, виразно репрезентує, як саме відбувався мистецький процес перетворення і трансформації пейзажного мотиву в символістську композицію. Експозиційний блок становили натурний етюд, ескіз та сама символістська робота.

Пейзажний етюд «Крим. Алушта» (1904; полотно, олія; 25,3×36 см) є характерною натурною замальовкою, де відображено околиці Алушти. Нічого зовні не порушує спокою теплого кримського вечора, оточена кипарисами дорога спрямовує погляд від дачних осель (де, цілком імовірно, тим літом відпочивав автор), зображених на першому плані, у бік вогників курортного міста.

Ескіз картини «В затоці» (папір, клейові фарби; 18×19 см) демонструє ті перетворення, які зазнають ще досі пізнавані мотиви об'єктивного реалістичного зображення, трансформуючись в елементи суб'єктивного враження митця. Так, у довколишніх деревах художник бачить подобу антропоморфних фігур, а нічна Алушта перетворюється на велетенського плазуна, тулуб якого таємничо майорить. Здається, що саме первісні складові елементи пейзажного мотиву породжують в уяві живописця суто візуальні асоціації. Зображення, якщо порівнювати з етюдною замальовкою, «кадрується» і наближається до глядача, дещо корегується кут огляду; фіксуючи увагу на головному, художник прибирає «необов'язкові» деталі. Головними інструментами художньої мови стають виразна лінія та чіткий контур, внаслідок чого переосмислені візуальні форми отримують нові якості. В представленому ескізі, окрім чернетки майбутньої композиції, ще можна побачити, як натурні мотиви та природні форми стають для художника основою для «абетки» візуальних метафор, відповідно до якої буде побудовано «текст» символістської роботи.

Принципи формотворення, означені в ескізі, отримують логічне розв'язання в символістському творі. Зберігаючи знайдені в натурному етюді основні колористичні співвідношення, художник прагне до ще більшої стилізації та узагальнення художньої форми. Алушта остаточно перетворюється на фантасмагоричного алігатора, крізь шкіру та щелепи якого просвічують вогні нічного міста, а гірський масив заднього плану стає хвостом цього велетенського хижака. Дерева ж трансформуються на антропоморфні фігури-силуети, неначе задрапіровані в чернецькі сутани. Земля, небо, води затоки перетворюються на декорацію, на тлі якої відбувається експозиція головних дійових осіб. Умовно-сценічне потрактування перспективи, із чітко артикульованою зміною планів, викликає більше асоціацій з монументально-декоративною формою театральної завіси-панно, ніж зі станковим твором. Добуті з натурних пленерних вражень лінійні ритми панують у символістському творі.

На прикладі експозиційного блоку, присвяченого картині «В затоці», можна не лише розкрити притаманні для художника мистецькі засади, а й спробувати означити стартову межу символістської творчості Михайла Сапожникова по експонованих допоміжних матеріалах. У картини «В затоці», як і в усіх інших символістських творах М. І. Сапожникова, відсутнє авторське датування, що ускладнює завдання дослідника щодо атрибуції та каталогізації митецького спадку художника. На думку знавців творчості майстра, саме робота «В затоці» (яка за визначеним автором номером завершує його першу серію) є його першим символічним твором [2, 29]. Достеменно відомо, що цей твір, поряд з іншими роботами першої символістської серії, був у складі персональної виставки художника, яка відкрилася на початку 1917 року в залах Санкт-Петербурзької академії мистецтв під назвою «1-я выставка символическихъ картинъ (Отраженіе революціи въ вѣчности – въ символизмѣ) художника М. И. Сапожникова» [2, 36]. Завдяки представленому в експозиційному блоці й датованому в музейному каталозі пейзажному етюду «Крим. Алушта» маємо змогу означити 1904 рік як умовний нульовий рубіж початку символотворення Михайла Сапожникова.

Література

1.Криволапов М. О. Українське мистецтво XX століття в художній критиці. Практика. Теорія. Історія. Київ, 2006. 796 с.

2.Куличихин В. В. Мир символов Михаила Сапожникова. Днепр : Литограф, 2018. 176 с.

3.Куличихин В. В. Світ символів Михайла Сапожникова. *Образотворче мистецтво.* Київ, 2003. №3 С. 62

4.Сапожников М. И. О символическом творчестве в искусстве. *Аргонавты. Журнал искусств*. Екатеринослав, 1918. №1. С. 23–24.

5.Світлична О. М. Символічна творчість Михайла Сапожникова. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2008. № 12. С. 129 –137.

6.Roberts-Jones Ph. L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Bruxelles, 1981. 459 с.

Солярська-Комарчук Ірина,
кандидат філософських наук, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОЇ МАНЕРИ МИКОЛИ ТРЕГУБА

Якщо проаналізувати наш культурно-мистецький спадок від язичеських часів, то можна прослідкувати низку аспектів, що розкривають своєрідність сприйняття та трактування дійсності, притаманні українській ментальності. Дійсність наші пращури сприймали як складну всеєдність, утворену взаємодією світу сакрального (божественного) та явного, земного (профанного). Людина була покликана оберігати світопорядок, а також спроможна спостерігати прояви сакрального світу у звичному житті. Митця ще з давніх часів сприймали як певною мірою візіонера, спроможного не тільки споглядати прояви трансцендентного світу, але й репрезентувати їх через свою творчість. Тому метафора та символ – характерні риси українського мистецтва. «Метафора – один з основних прийомів пізнання художніх образів, їхнього створення та породження нових значень. Вона виконує художню та смислотворчу функції. Метафора виявляє постійну, глибинну подібність, позначаючи сутність предмета», – зазначає професор О. Петрова [7, 102]. Щодо символу, то його як засіб пізнання трактують в діапазоні від розуміння його як знаку – універсального інструменту пізнання світу (О. Лосєв) до надання йому всезагальної функції творчості та пізнання культури (Е. Кассірер). Завдяки такому підходу сформувались особливості вітчизняної художньої традиції, а митець, розуміючи закони буття, прагнув гармонізувати світ.

Вказану традицію та розуміння місії мистецтва не знищив навіть соцреалізм. Підтвердженням цьому є творчість багатьох українських митців. Одним з яскравих представників української творчої інтелігенції є постать Миколи Івановича Трегуба (1943–1984), творча зрілість якого припала на 1970–1980-ті роки, коли ще вирувала жорстока радянська цензура. Нестерпність режиму, його брехня, лицемірство, антигуманність довели М. Трегуба до самогубства у 1984 році.

Митець разом зі своїм близьким другом художником Вудоном Баклицьким (утворили в 1977 р. гурт «New Bent») належав не до рафінованого андеграунду (куди входили професійні художники), а представляв групу унікальних митців-самородків. Миколі Трегубу було відмовлено в навчанні через його несхвальні погляди на політику радянської держави. Адже його натхненниками були українські поети «розстріляного відродження». Зокрема знищений сталінською системою Євген Плужник, котрий «прагнув витворити художню історіософію гармонізації за законами краси, науки і знання майбутнього українського народу» [5]. Отже, хоча Трегуб і Баклицький належали до середовища київського андеґраунду, проте виділялися з-поміж колег силою таланту, творчого темпераменту, спрямованістю на творення мистецтва, не обтяжене жодними компромісами із системою. Як зазначає О. Білоус, «Баклицький і Трегуб – це були свого роду «відщипенці», які не могли приєднатися ні до кола Левич-Лимарєв, ні до групи національно налаштованих художників-шістдесятників» [4].

Слід зауважити, що митці XX ст. через ослаблення впливу колективного безсвідомого на формування окремої особистості та водночас зростання ролі філософських і психологічних вчень, які розглядають людину як окремого суб'єкта, стають творцями індивідуальної міфопоетики. Така міфопоетика ґрунтується на тому, що архетипи, конструктивні елементи певної ментальності, традиційні для певного соціуму, трактують тепер через призму індивідуальних (екзистенціальних) переживань. Тому мистецтво XX ст. націлене на вираження особистісного розуміння світу, пошук власної манери, що, власне, констатують положення постмодернізму. Художник не прагне виражати певну світоглядну концепцію, він намагається через власні рефлексії передати свої переживання. На це звернув увагу ще В. Дільтей, коли поставив таке запитання: чи є в процесі художньої творчості прагнення до створення світогляду? – Ні, художня творчість сама по собі таку спрямованість не сприймає, але «життєрозуміння художника, відображене у його творі, створює за таких умов другорядний зв'язок між твором мистецтва і світоглядом» [3, 229].

Художник М. Трегуб формувався у важких умовах. Батько його загинув на війні у 1943 році, не бачивши сина. З розповідей мами, художник дізнався про сімейну трагедію – загибель її родини в результаті голодомору. Мама працювала в повоєнні часи на «колгоспній панщині», і байдуже, що в хаті лишалася дитина. Найбільше гнітила митця політика радянської системи, котра ламала долі людей, націй. Микола Трегуб був надзвичайно обізнаним з української історії. Багато читав літератури з мистецтва. Особливою пристрастю для художника була поезія. Рядками улюблених поетів – В. Симоненка, М. Драй-Хмари, Є. Плужника, М. Зерова – він мережив свої роботи. Художник був шанованим співробітником Інституту археології Академії наук СРСР. Це виручило його, коли після

невдалої виставки-квартирника в 1978 році КДБісти конфіскували роботи, але відразу й повернули. Життєвий досвід художника, історія його сім'ї, доля українського народу та його екзистенціальне розуміння буття стали чинниками формування особливої творчої манери, яка яскраво помітна в його творах.

Одним із перших є аспект образно-сюжетний. Саме тут слід згадати про метафору та символ. Часто його роботи немов поділені на два-три простори, світи, символізуючи єдність часово-просторову (всеєдність). Його товариш Вудон Баклицький у документальному фільмі згадує, що Микола часто малював діагонально, починав роботу з верхнього лівого кутка, а завершував її в нижньому правому. У результаті ми бачимо в нижньому «археологічному» просторі його робіт події чи спогади з історичного минулого або із сумного минулого його родини. Образи минулого втілені часто у вигляді маски (знекровленого обличчя), котрі красномовно ілюструють трагедію голодомору, або ж це кам'яні скульптури давнини. У середньому (або верхньому) просторі його робіт, котрий символізує теперішній момент, – постать, дерево, елементи пейзажу. Третій простір, де головні герої – це храм і небо, пов'язаний зі світом невідомим, таємничим, який, здається, незворушно мовчить у відповідь на всі недолі українського народу та окремо взятої родини Трегуба. Як згадують друзі, «і Микола, і Віля існували відразу у трьох світах: минулому, майбутньому і теперішньому. Трегуб спілкувався, як з приятелем, з Плужником, а Баклицький випивав з Модільяні, і при цьому знав, що його роботи колинебудь будуть у музеях» [6].

Другий важливий аспект – техніка та прийоми виконання робіт. Відомо, що пошук власного стилю Микола розпочав приблизно ще у 1962 році, коли познайомився з Вудоном. «Було все – і "відкритий" заново пуантелізм, і стихійне наслідування Ван Гогу, і спроби поєднати корінь (народний) і крону, і багато іншого. Але поступово була знайдена власна манера роботи з пленером, власне розуміння композиції, нав'язане частково використанням малопідходящих матеріалів (художник до цих пір не має можливості замовити підрамник, купити полотно) [6]». Художник змішував техніки, прийоми у своїх роботах: картон на полотні; акварель, туш, готові предмети (земля, солома, лампочка, шнур) – усе це могло бути в одній роботі. Розповідають, що коли Трегуб працював декоратором на кіностудії імені О. Довженко, то створював великоформатні картини, які потім розрізав на шматки і писав на них інші.

Щодо третьої важливої характеристики, то йдеться про написи на картинах. Митець не тільки писав своє прізвище, дату створення, але часто покривав картини рядками віршів своїх улюблених поетів. Однак це могли бути й власні тексти. Художник мав талант літератора та залишив багато записів у щоденнику, бо фіксував усе, що спостерігав довкола. Така традиція нагадує староукраїнські зображення козака Мамая, де також використано тексти народних дум чи псалмів. У випадку експертизи робіт Миколи Трегуба каліграфічний аналіз є важливим аспектом.

Будучи знавцем української історії та співробітником Інституту археології, Микола Трегуб багато використовував у роботах мотивів давніх культур, зокрема трипільської, орнаментику якої ґрунтовно вивчав, – «і це вплинуло на те, як він будував форму в багатьох своїх роботах» [1]. Це четвертий аспект в аналізі манери. Як п'яту характеристику можна вказати, що його твір відповідав концепції постмодернізму. Картина була справжньою ризомою чи «складкою», адже кожен предмет і сюжет зображення можна розглядати окремо, із заглибленням у пошуки буттєвого смислу.

Загалом кожна робота митця – це сум за порушеним Світом. І хоча його роботи здебільшого сумні, проте в них – і героїчне минуле, і несміливе сподівання на перемогу гармонії та справедливості.

Література

1. Голуб О. Свято непокори та будні андеграунду. Київ : Антиквар, 2017.

2. Дианова В. М. Искусство как моделирование картин мира. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия «Symposium»* : мат-лы междунар. науч. конф. Вып. 12. Санкт-Петербург, 2001. С. 290. URL: http://anthropology.ru/ru/text/dianova-vm/iskusstvo-kak-modelirovanie-kartin-mira (дата звернення: 20.11.2020).

3. Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах. *Культурология. XX век* : антология. Юрист. 1995. С. 229.

4. Другая ветвь Киевского андеграунда, 2011. URL: https://antikvar.ua/drugaya-vetv-kievskogo-andegraunda/ (дата звернення: 20.10.2020).

5. Євген Плужник – поет, убитий сталінською системою. 26.12.2012. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/24809122.html (дата звернення: жовтень 2021).

6. Леоненко Н., Вайсберг В. Запоздалый некролог. 2011. URL: https://artukraine.com.ua/a/zapozdalyy-nekrolog/#.X7apcGj7Q2w (дата звернення: 20.10.2021).

7. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії : монографічна збірка статей. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.

Старостенко Світлана,
директорка відділу приватних продажів Аукціонного будинку «Золотое Сечение»,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕРІЇ ТРУБІНОЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Знаковим моментом визначення власного творчого напряму молодими українськими художниками, стала Всесоюзна молодіжна виставка 1988 року в Манежі в м. Москві. На той момент виставковий простір було поділено окремо для кожної республіки, і саме український павільйон дістав багато схвальних відгуків. У виставці брали участь молоді митці того періоду (які сьогодні є метрами актуального мистецтва: А. Савадов, Г. Сенченко, О. Гнилицький, О. Ройтбурд, П. Керестей, Д. Кавсан, О. Голосій та ін.). Після цієї виставки один з відомих московських критиків Л. Бажанов визначив українське мистецтво як «необароко трансавангардного типу» [1]. Серед репрезентованих на тому проєкті робіт була й робота Валерії Трубіної, чиє творче надбання як сучасного митця саме того часу залишається не дослідженим.

Мистецький термін «трансавангард» визначив італійський критик і куратор Акіле Боніто Оліва в програмній статті «Італійський трансавангард», опублікованій в 1979 році в журналі «Flash Art», як такий, що означає «за авангардом» або «після авангарду». Критик наголошував на номадичності, рухомості світогляду митців, які поверхово використовують всі попередні стилі, нерідко недбало цитуючи їх, звертаючись до міфології, історії. Згодом напрям підхопили в інших країнах [2]. Українська мистецтвознавиця Леся Смирна визначає його як «світоглядно-мистецький напрям сучасного мистецтва, що походить від італійського trans-avanguardia та нерідко ототожнюється з постмодернізмом або неоекспресіонізмом. В українському варіанті відчутна конотація до вітчизняного бароко. Їхнім творам притаманні фігуративність, динамізм, міфологічність, цитатність класичних творів мистецтва, фантазійність, монументальність розміру творів» [3].

Більшість художників, які пов'язані з українським трансавангардом, були учасниками сквоту «Паркомуна». Діяльність цього сквоту молодих авторів, що існував в Києві з 1989 до 1994 року, є одним із найважливіших і найцікавіших явищ в історії українського мистецтва. Всі вони того часу займалися експресивним живописом, створюючи великі за розміром полотна, сповнені міфічних і фантазійних мотивів. Сьогодні митці, які працювали в цьому сквоті, є високо затребуваними на українському артринку, їх високо оцінюють колекціонери й активно досліджують мистецтвознавці. Твори їх – постійні учасники великих групових проєктів, що проводять у професійних інституціях. Художниця Валерія Трубіна була однією з ключових митців цього сквоту.

Валерія Трубіна – українська художниця-живописець, графік. Народилася в м. Луганськ. Навчалася в Луганському художньому училищі (1981–1985). Закінчила Київський державний художній інститут (1989). Член творчої групи «Паризька комуна». З 1994 живе і працює в США. Її роботи знаходяться в Державній Третьяковській галереї (м. Москва), Національному музеї «Київська картинна галерея», Національному художньому музеї України, інших музеях України та приватних збірках Європи та США.

Малодослідженим є становлення Трубіної в контексті українського сучасного мистецтва. Важливо дослідити це саме крізь призму роботи у сквоті «Паркомуна» і крізь виявлення рис трансавангарду в її творах. Другим етапом стане дослідження зміни вектору у творчості і чи збереглися риси та ознаки цього напряму в її роботах під час еміграції та сьогодні.

Деякі мистецтвознавці вже здійснили спробу віднести твори Трубіної до трансавангарду. Наприклад, Катерина Яковленко підкреслює наявність ознак сакрального живопису і наявність символічного наративу: «у певному сенсі роботи Трубіної схожі на ікони. Окрім пастозної техніки, яку Трубіна запозичила в іконописців, у своїх картинах вона часто звертала увагу на символічне значення елементів: використовувала золоте тло, щоб надати темі та персонажам сакральності. А образи вона брала не тільки із життя, але й з книг – як багато хто з художників її покоління, Трубіна читала міфологічну та релігійну літературу, філософські оповідання та повісті» [4].

Так, відома американська кураторка українського походження Марта Кузьма в передмові до каталогу виставки «Ангели над Україною» 1993 року в Единбурзі пише: «Ці художники звернулися до нього [трансавангарду] заради його візуальної мови та тої можливості, яку він надавав для того, щоб відступити від скрипучого догматизму, котрий нав'язували в Художньому інституті. Отже, вони сприйняли підтекст (в оригіналі – sublime) та іронію» [5].

Але так само Трубіна є мисткинею, чию творчість будь-якого періоду не вивчено окремо й не систематизовано. Особливо на це вплинула еміграція на самому піку її популярності. Існує низка оглядових друкованих видань про українських сучасних художників, де Трубіну лише згадують серед інших. Є публікації онлайн особисто про Трубіну або зі згадкою про неї в певних оглядах. Проте немає жодної монографії, каталогу виставки чи альбому робіт.

Завдяки дослідженню періоду становлення В. Трубіної можуть стати очевидними ознаки та засади трансавангарду в її творчості. Важливість встановлення трансавангардних ознак у творчості художниці та місця її творчості в сучасному мистецтві зумовлено тим, що роботи цього напряму в Україні мають високу художню та комерційну цінність, затребувані колекціонерами, експонують у музеях.

Література

1. Соловьев А., Ложкина А. Point Zero. Новейшая история украинского искусства. Новая волна, Ч. 1. 1987–1989, 2010. URL: http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html (дата звернення: 21.10.2021).

2. Oliva A. B. La Trans-avanguardia italiana. Flash Art, 2017. URL: http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia/ (дата звернення: 21.10.2021).

3. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ : Фенікс, 2017. 454 с.

4. Яковленко К. Молись, рыбка: Иконоподобная живопись Валерии Трубиной. Bird in Flight, 2020. URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20200220-valeriya-trubina.html (дата звернення: 21.10.2021).

5. Кузьма М. Ангели над Україною. Сучасний український живопис : каталог виставки. Київ, 1993.

Федоренко Владислав,
доктор юридичних наук, професор,
директор Науково-дослідного центру судової експертизи
з питань інтелектуальної власності Міністерства юстиції України,
студент Національної академії керівних культури і мистецтва

ДОСЛІДЖЕННЯ Я. ЗАПАСКА ТА Я. ІСАЄВИЧА «ПАМ'ЯТКИ КНИЖКОВОГО МИСТЕЦТВА. КАТАЛОГ СТАРОДРУКІВ, ВИДАНИХ НА УКРАЇНІ» ЯК ДЖЕРЕЛО АТРИБУЦІЇ КИЇВСЬКИХ СТАРОДРУКІВ XVII–XVIII СТ.

Вагомим доробком у вітчизняну науку та культуру є київські кириличні стародруки XVI–XVIII ст., що втілюють у собі здобутки вітчизняного книгодрукарства та гравюри. Значна кількість цих робіт зберігається донині в музейних фондах, бібліотеках і приватних колекціях. Для експертизи й атрибуції цих видань необхідно мати доступ до науково обґрунтованих, повних і перевірених каталогів. Одним із таких важливих для експерта-мистецтвознавця каталогів донині залишається тритомна робота Я. Запаска та Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» [2–4]. Так, у 1981–1984 роках відомі українські джерелознавці та книгознавці, дослідники історії книгодрукарства в Україні, професори Яким Запаско і Ярослав Ісаєвич видали фундаментальну роботу «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» у 3-х книгах (м. Львів, 1981–1984). Ця робота стала однією з найбільш відомих та актуальних до сьогодні розвідок українських стародруків. Її не лише активно використовують в науці та освіті, а й для експертизи та атрибуції вітчизняних стародруків застосовують експерти, оцінювачі, колекціонери та всі, хто не байдужий до книжкової спадщини України XVI–XVIII ст.

В анотації до Книги першої «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» зазначено, що стародруки – це «*книги видані до 1800 р. Це багатюще джерело для дослідження історичного минулого народу, його мови, літератури, образотворчого мистецтва*» [2, 8]. Дійсно, ознайомлення з нарисами про історію українського книгодрукарства, вміщеними у двох книгах (у 3-х томах) цього видання, дає змогу сформувати думку про історію вітчизняної культури, зокрема книговидання та гравюри, науки і освіти в XVI–XVIII ст. в містах Львові, Острозі та ін., у яких культура книги (латиною, польською мовою) була поширена ще з початку XVI ст., до приїзду в Україну І. Федорова (Федоровича), а також – сформулювати уявлення про генезис київських кириличних стародруків XVII–XVIII ст., що продовжили традиції книгодрукарства, привнесені І. Федоровим в Україну; визначити відмінності українського книгодрукарства від виготовлення кириличних стародруків у Росії та Білорусі. У Першій книзі наведено нарис з історії вітчизняного книгодрукарства «*Книга і друкарство на Україні в XVI–XVII ст.*», а в Другій книзі вміщено нарис про стародруки у XVIII ст.: «*Книга і друкарство на Україні в XVIII ст.*».

Зокрема, Я. Запаско і Я. Ісаєнко так описують появу перших кириличних стародруків в Україні: «… починання Івана Федорова знайшло підтримку серед представників різних соціальних верств українського населення. Як згадував Іван Федоров, у Львові йому допомогли, чим могли, незаможні українські міщани й передміщани. При їх сприянні протягом року (від 25 лютого 1573 р. до 15 лютого 1574 р.) він надрукував у Львові книгу *Апостол*, яку справедливо вважають первістком книгодрукування на Україні. На друкарській марці книги вміщено герб міста Львова (лев у відкритій брамі на фоні міського муру з трьома баштами) і герб самого друкаря, подібний до тогочасних гербів українських ремісників та купців. До львівського *Апостола* першодрукар додав післямову про історію надрукування цієї книжки – талановито написаний літературний твір, цілком світський за своїм змістом. У 1574 р. Іван Федоров, який на Україні називав себе Федоровичем, видав ще одну книжку – *Буквар*. Його зміст дещо виходив за межі початкового навчання грамоти. Видання *Букваря* пов'язане з піднесенням освітнього руху, який охоплював щораз ширші кола українського населення» [2, 10].

Звернемо увагу на наукову принциповість Я. Запаска і Я. Ісаєнка, які за часів колишнього СРСР не побоялися викласти той історичний факт, що друкована Біблія з'явилася в Росії лише через 82 роки після появи Острозької Біблії та фактично стала її передруківкою.

Окрім ґрунтовної історичної та теоретико-методологічної складових (вступ до книги першої та історичні нариси про книги і друкарство в Україні в книгах першій і другій), в науковому доробку Я. Запаска та Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» вміщено найбільш повний і вичерпний каталог стародруків, виданих в Україні, що дають змогу атрибутувати відповідні книги, навіть не повні чи навіть їх фрагменти. До того ж, це видання багато ілюстроване титульними сторінками, ілюстраціями, бандеролями, прикрасами й іншими декоративними елементами стародруків, які дозволяють провести додаткову атрибуцію, усунути помилки в дослідженнях книг, надрукованих у XVI–XVIII ст. в Україні.

Розпочинається Книга перша Я. Запаска та Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» з вичерпного опису видань Івана Федорова (Федоровича): «Апостола» (Львів, 1574), «Букваря» (Львів, 1574), «Азбуки» (Остріг, 1578), «Букваря» (Остріг, близько 1578), Номоканону (Київ, 1620) й ін. Як приклад, наведемо опис перших достовірно встановлених й атрибутованих кириличних стародруків, виданих у м. Києві.

«*Копистенський Захарія. Книга о вірі єдиной*. Київ, друкарня лаври, 1620. 4°. [4], 317, 308 с. Рядків – 21, 15. Друк у дві фарби. Сторінки в лінійних рамках. Шрифти: 10 рядків – 64, 89, 49 мм. Гравюри: форта, заставки, кінцівки, ініціали. Передмова «Правовѣрным... христіаном» (текст: Тітов, 1924, с. 32). На с. 1 заголовок «Вѣра едина с̃тои каѳолицкои а̃пстолскои ц̃ркве на всходѣ» і початок розділу про трійцю. На с. 165–167 український переклад Символу віри. На с. 314 підпис «Азаріас» [Захарія Копистенський]. Далі «До чителника правовѣрного» (с. 315–316; текст: Титов, 1924, с. 35–36), виправлення помилок. На с. 1–30 другого рахунку – «о образѣх», с. 179–180 – «о папѣ», с. 183 – виправлення до розділу «о образѣх», сю 184–308 – український переклад двох «слів на латинов» Максима Грека. Передрук тексту: АЮЗР, т. 8, с. 180–344. Каратаев, 1883, 246; Свенцицкий, 1908, 492; Тітов, 1924, с. 33–36; Максименко, 212; Каменева, Гусева, 30. ДБЛ, ЦДАДА, ДПБ, ЛБАН, ЛМУМ (з книг К. Саковича), ЛІМ, б-ка Харківського ун-ту, ДПНТБ та ін.» [2, 40–41].

«Номоканон. Київ, друкарня Лаври, 8.VI 1620. 4°. [4], 140 с. Рядків 22. Сторінки в лінійних рамках. Шрифт: 10 рядків – 63 мм. Гравюри: форта, хрест, тростина і спис (зв. титулу), Феодосій Печерський, заставки, кінцівки, ініціали. Виливні прикраси. Гравер: ГГ. Передмова П. Беринди (текст: Павлов, с. 481–482; Тітов, 1924, с. 24). На полях – пояснення слів і вказівки на відповідні місця Синтагми Властаря, Номоканона псевдо-Зонари та інші джерела. Деякі місця доповнено випискаами з «Греко-римського права» Левенклавія. В кінці тексту зазначено: «Во святой горѣ Афонстѣй писася 10 декабря». Очевидно, з Афону отримано рукопис, використаний для публікації. Каратаев, 1883, 259; Тітов, 1924, с. 27–28; Каменева, Гусева, 31. ДБЛ, ДПБ» [2, 41].

Нескладно помітити, що опис наведених й інших видань, вміщених у каталозі Я. Ісаєвича та Я. Запаска, містить дискретні критерії для атрибуції відповідних видань, а саме: повну назву, друкарню, розмір книги, загальну кількість сторінок, зокрема й ненумерованих, кількість рядків на сторінці, характер обрамлення сторінок книги, розмір шрифту, опис гравюр (форта, заставки, кінцівки, ініціали), вміщених у книзі, та ідентифікацію граверів, особливості змісту тексту (опис передмови і її автора, назви початку розділів, післямови, виправлення, вміщення фрагментів попередньо виданих робіт тощо), позначення на аркушах книги, включаючи маргіналії, походження стародруку, джерела, в яких його уперше атрибутовано, а також описи в сучасних каталогах, місця зберігання достовірно відомих примірників стародруку тощо.

Для зручності дослідження та атрибуції кириличних стародруків, зокрема й тих, що видавали в м. Києві та на Київщині, у Книзі першій Я. Запаска та Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» вміщено корисні та практико-орієнтовані додатки, а саме:

– «Перелік друкарень та їх працівників» (Книга перша та Книга друга, частина друга), в якій вміщені три основних київські друкарні, що видавали кириличні стародруки (Друкарня Тимофія Олександровича Вербицького; Друкарня Спиридона Соболя; Друкарня Києво-Печерської лаври. (Засновник: Єлисей Плетенецький) та ін.), які діяли в Україні та друкували книги в XVII–XVIII ст. [2, 121];

– «Алфавітний покажчик стародруків» (Книга перша та Книга друга, частина друга), в якому в абетковому порядку визначено, з посиланням на опис конкретного виду книг, основні види книг, які друкували в той час: від «Азбуки» і Акафістів – до роботи польською мовою «*Zygrowiusz Jan. Epichirima albo dowód porządnego posłania na urząd pasterski*». Цей алфавітний покажчик вміщує і всі київські стародруки, видані кирилицею;

– «Показник стародруків за друкарнями» (Книга перша та Книга друга, частина друга), в якому наводять посилання на конкретні стародруки і їх позиції в досліджуваному каталозі з прив'язкою до попередньо згаданих київських друкарень, що діяли з XVII ст. [2, 129; 3, 111–113];

– «Покажчик стародруків за тематикаю» (Книга перша та Книга друга, частина друга), за допомогою якого можна віднайти для дослідження не лише релігійну, а й світську літературу – античну, астрологію, букварі, граматику, історичну та юридичну тематики і навіть медицину, математику та сільське господарство;

– «Покажчик граверів» (Книга перша та Книга друга, частина друга) становить особливу цінність, оскільки в ньому впорядковано за прізвищами й ініціалами всіх основних граверів (Василь Ушакевич, Никодим Зубрицький, Ілля, Глікерій Баранецький та ін.) стародруків в Україні, разом з тими, які співпрацювали з київськими друкарнями при оформленні кириличних стародруків [2, 127; 3, 116];

– «Іменний показчик» (Книга перша та Книга друга, частина друга) допомагає ідентифікувати стародруки за персоналіями: авторами, друкарями, граверами та ін.

Очевидно, що поряд з високим професіоналізмом Я. Запаско і Я. Ісаєвич виявили в цій роботі й принциповість, не проводячи сумнівних паралелей про «колиску трьох братніх народів» чи «єдиний народ». Хоча ці наративи на час написання згаданої роботи були популярні в колишньому СРСР часів «брєжнєвського застою». Як паралель подібної наукової принциповості можемо навести роботи тих часів у Росії – «Українські книги кирилівського друку XVI–XVIII ст.», що розпочинається з опису «Апостола» Івана Федорова [6, 11], а також у Білорусі: «Книги Білорусі. Зведений каталог 1517–1917 рр.» [5], яка розпочинається з книг Ф.-Г. Скорини 1517 року.

Відзначимо, що наукова робота професорів Я. Запаска та Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» у 3-х книгах (м. Львів, 1981–1984) – це одна з найбільш фундаментальних і всесвітньовідомих наукових розвідок, яка вміщує найбільш повні та всеохоплюючі систематизовані відомості про всі стародруки, видані в Україні. Для дослідників київських кириличних стародруків XVII–XVIII ст. ця робота є одним з основних джерел для експертизи й атрибуції відповідних видань.

На сьогодні назріло питання випуску розширеного й оновленого каталогу друкованих книг в Україні в XVII–XVIII ст. Відповідна робота на сьогодні проводиться в Музеї книги і книгодрукарства України (В. Бочковська, Л. Хауха й ін.). Очевидно, що самостійний том чи розділ цієї наукової розвідки має бути присвячений і київським стародрукам.

Література

1. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецва: Українська рукописна книга. Львів : Світ, 1995. 480 с.
2. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга 1 (1574–1700). Львів : Вища школа, Вид-во при Львівському держ. університеті, 1981. 136 с.
3. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга 2. Частина 1 (1701–1765). Львів : Вища школа, Вид-во при Львівському держ. університеті, 1984. 132 с.
4. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга 2. Частина 2 (1765–1800). Львів : Вища школа, Вид-во при Львівському держ. університеті, 1984. 128 с.
5. Кніга Белорусі. 1517–1917: Зводны каталог / Дзярж. Б-ка БССР імя У.І. Леніна, БелСЭ; Склад. Г. Я. Галенчанка і інш. Мінск : Выдавн. «БелСЭ», 1986. 615 с., 12 л.
6. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII в.в.. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Вып. І. Состав.: Т. Н. Каменева, А. А. Гусева. Москва, 1976. 447 с.

Шульгіна Валерія,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор Національної академія керівних кадрів культури і мистецтв
Димань Тетяна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПЕРТИЗИ НОТНИХ РУКОПИСІВ

У період незалежності України музична україніка поповнилась раніше невідомими рукописними сонатами Максима Березовського. Заслуговують на увагу його три сонати для чембало: до мажор, фа мажор, сі бемоль мажор, які віднайшла В. Шульгіна в Національному музеї Кракова, що значно розширило український репертуар.

Максим Березовський (1745–1777) народився в м. Глухові. Спочатку навчався в Глухівській музичній школі, потім у Києво-Могилянській академії. Як музикант сформувався в Україні. В юнацькі роки переїхав до Петербурга, де виступав у капелі великого князя Петра Федоровича, потім у придворній італійській трупі, де мав змогу спілкуватися з видатними музикантами Європи. М. Березовський перебував в Італії більше трьох років (1769–1873). Надзвичайна обдарованість (крім композиторської діяльності, виступав в опері, грав на скрипці, клавесині) сприяла його визнанню в самому центрі європейської музичної культури – Італії. Березовський успішно завершив навчання в Болонській філармонічній академії, мав можливість познайомитися з Леопольдом і Вольфгангом Амадеєм Моцартами. Італійський період був найщасливішим у творчості композитора: була поставлена його опера «Демофонт», що мала великий успіх. Повернення в Росію призвело до розчарування та передчасної смерті.

Ім'я Максима Березовського, видатного українського композитора, пов'язане з багатьма легендами. Перебування композитора протягом свого життя в різних країнах, трагічна рання загибель стали причиною розпилення його рукописного спадку та можливості відкриття нових не відомих раніше творів композитора.

Так рукописна копія Сонати для скрипки і чембало зберігається в Музичному департаменті Паризької національної бібліотеки (шифр зберігання D 11688). Дослідник інструментальної творчості М. Березовського український вчений Михайло Степаненко [3] наводить цікаві відомості про зазначений твір, що репрезентує раніше не відому галузь спадщини видатного композитора. Титульний лист рукопису засвідчує, що Сонату для скрипки і чембало написав академік Максим Березовський, який перебуває на службі її величності імператриці всієї Русі. Згідно з написом «Pisa 1772», не виключена можливість створення Березовським цієї Сонати під час перебування в Італії в 1772 році в місті Піза. У лівому вертикальному куті титулу знаходимо ще одну позначку – Partie de piano. Акомпануючими інструментами могли бути в Сонаті – залежно від обставин – і клавесин, і клавікорд, й орган, і фортепіано (можливе й застосування віолончелі як супровідного інструмента).

Перше виконання Сонати відбулося у XX сторіччі, а саме: 26 травня 1981 року в Київській консерваторії. Виконавці – Олександр Панов (скрипка) та Михайло Степаненко (фортепіано).

Й ось – нове відкриття Березовського як автора клавірної музики. До Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського передано рукописну копію трьох сонат для чембало соло до мажор, фа мажор і сі бемоль з бібліотеки Чарторийських, яка знаходиться в Національному музеї в Кракові. Атрибуція рукописної копії проведена нами разом із центром RISM Польщі (Національна бібліотека у Варшаві), її керівником доктором Іолантою Бичковською-Штаба. У дослідженні були використані методи аналізу взаємопов'язаних наук. Переважно це методи музикознавства, історичного і музичного джерелознавства, що виявляють походження, атрибуцію, опис, структуру та зміст документальних джерел. Застосування різних форм аналізу сприяло систематизації джерелознавчого матеріалу і його теоретичному усвідомленню.

Дослідження зазначених сонат дало змогу виявити таке. На титульному аркуші рукопису зазначено італійською мовою «Sonata Per il Clavircembalo Del. Sig. Ber [esowsky]». Нотні тексти всіх трьох сонат виконані одним почерком. Чорнила, використані для написання нотного тексту, – брунатного кольору. Розліновку аркушів зроблено металевим п'ятилінійним 7-міліметровим раштром. Кількість нотоносців на сторінках – 8. Розмір 285*230 мм. Аналіз паперу та характер нотного письма свідчить про те, що рукопис виконаний у другій половині XVIII століття. Залучення різних форм аналізу паперу та нотної графіки дало змогу на новому рівні приступити до атрибуції зазначених творів та виявити шляхи їх перебування в бібліотеці Чарторийських. Порівняння Сонат з автографом Березовського (автограф антифону – екзаменаційної роботи композитора від 15 травня 1771 року, що зберігся дотепер) показує, що копію Сонат зробив переписувач.

Аргументація щодо атрибуції сонат була представлена В. Шульгіною [4] та обговорена на конференціях у Києві «Старовинна музика: виконавство, дослідження», у Московській консерваторії «Русские архивы за рубежом», на конгресі RISM у Франкфурті-на-Майні.

Три сонати для чембало, що зберігаються в Національному музеї Кракова, розкривають та доповнюють раніше не відомі грані творчості М. Березовського як визначного майстра вітчизняної

інструментальної музики XVIII століття. Сонати написані в традиціях раннього класицизму з великою композиторською майстерністю та бездоганним смаком.

Неодноразове виконання зазначених сонат Березовського на клавесині професором Світланою Шабалтіною на кафедрі старовинної музики НМАУ, на конференції у Московській консерваторії імені П. І. Чайковського «Русские архивы за рубежом» у 2001 році, на концертах у Київській філармонії і Андріївській церкві підтвердило, що за своїми мистецькими якостями ці твори належать до кращих сторінок європейської камерної музики XVIII століття.

Порівняння трьох Сонат для чембало із віднайденою Михайлом Степаненком Сонатою для скрипки і чембало підтверджує думку, що ці твори належать перу одного автора.

Пошуки й знахідки українських музикознавців на межі XX–XXI століть спрямовують до подальших джерелознавчих відкриттів невідомих сторінок творчості українського Моцарта – Максима Березовського.

Сучасні нотні автографи мають відмінності порівняно з тими нотними документами, які зберігаються в різних архівах. На прикладі експертизи автографів вокально-інструментальних творів композиторки Тетяни Димань можна визначити деякі їх особливості. Звернемося до збірки пісень «Хотіла б я піснею стати» на вірші Лесі Українки [1].

Безсумнівно, творчість Л. Українки, видатної поетеси й драматурга, привертає увагу багатьох композиторів. Життя письменниці хвилює своєю стійкістю, наполегливістю та неординарністю. Поетеса, яка прожила всього сорок два роки, змогла перевернути світогляд людей світу. Леся Українка «належить до того нешироκого кола геніальних особистостей, що своїм талантом і звитяжною працею підносять і звеличують дух народу, до якого належать, відкривають йому ширші горизонти буття, дають поштовх до повноцінного самовідчуття і розвитку» [2, 115].

Пісні зазначеної вище збірки на вірші Лесі Українки написані до 145-річчя від дня її народження. Поезія, народжена з любов'ю до Батьківщини, до життя і краси природи, до людської гідності та свободи, співзвучна й душі композитора. «До тебе, Україно», «Давня весна», «Злотиста стежечка», «Хотіла б я піснею стати», «Ой, здається не журюся», «Коло річки» – саме ці твори сформували вокальний цикл пісень для середнього та високого жіночого голосу. Однією з головних у творчості поетеси є тема патріотизму. Поряд з цим поезія Лесі Українки оголює її жіночі переживання.

Презентація вокального циклу відбулася в Музеї Лесі Українки. Артистів запросили Голова правління Товариства «Знання» Василь Кушерець, доктор філософських наук, заслужений діяч науки і техніки України та Василь Василашко, поет, лауреат літературної премії імені Лесі України. Концерт відбувся для учасників Всеукраїнської наукової конференції «Феномен Лесі Українки», організаторами якої були Міністерство освіти і науки України, Товариство «Знання» України, Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького та Музей видатних діячів української культури. Виконавицями пісень були Людмила Семененко, народна артистка України, Оксана Вакула та Ангеліна Третякова, лауреатки міжнародних і всеукраїнських конкурсів, Тетяна Сторожук, викладачка вокалу з красивим оксамитовим голосом, Лада Цехмастрюк, учениця Київської дитячої школи мистецтв № 8, лауреатка міжнародних і всеукраїнських конкурсів, яка навчалася у викладачки академічного і естрадного вокалу Н. І. Максимчук. Усі виконання супроводжувала концертмейстерка Тетяна Димань. У другій половині того самого дня артистки натхненно виступили у КДШМ № 8. Концерти пройшли з великим успіхом, про що свідчать публікації в пресі, газетах: «Освіта», № 11–12 (5706-5707) 16–23 березня 2016 р.; «Справи сімейні» № 3 (219) 2016 р.; «Я сам(а)», 2016.

Пісні вокального циклу «Хотіла б я піснею стати» отримали визнання як в Україні, так і за кордоном – Оксана Вакула продовжує успішно репрезентувати їх у Польщі.

Автограф збірки пісень «Хотіла б я піснею стати» 2016 року на вірші Лесі Українки зберігається в архіві Музею Лесі Українки, що по вулиці Саксаганського, 97 у Києві. Нотний текст набрано сучасним методом у нотаторі Sibelius 6. Твори зафіксовано на паперовому носії білого кольору сьогочасного виробництва формату А4. Стиль оформлення титульного листа відповідає нормативам часу: прізвище автора, назва роботи, її призначення, видавництво, місце й рік видання. Збірка видана Товариством «Знання» у невеликій кількості – 50 екземплярів. Частина збірок подарована композиторці та учасникам конференції.

Експертиза нотних рукописів минулих і сучасних років – необхідна галузь дослідження об'єктів інтелектуальної власності. Вона сприяє систематизації та уніфікації мистецтвознавчих матеріалів.

Література

1. Димань Т. Ю. Хотіла б я піснею стати. Пісні на вірші Лесі Українки до 145-річчя від дня народження поетеси. Київ : Знання України, 2016. 16 с.

2. Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького : ілюстроване інформаційне видання. Київ : Кий, 2007. 144 с.

3. Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського. *Український музичний архів*. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 6–8.

4. Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Пам'ятки української культури і музичного мистецтва XVIII – першої третини XX століття. Київ : НАКККіМ, 2011. 266 с.

Студії молодих вчених

Алєксєєва Анна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СКУЛЬПТУРНИЙ ДЕКОР БРАМИ ЗАБОРОВСЬКОГО: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У 40-х роках XVIII сторіччя навколо Софіївського собору була споруджена кам'яна огорожа, а в XIX, у міру забудови території житловими будинками, стару огорожу в багатьох місцях було зруйновано та споруджено нові цегляні стіни з боку Володимирської вулиці та площі Богдана Хмельницького. До наших днів збереглися тільки окремі ділянки муру XVIII століття по Георгіївському провулку, Стрілецькій вулиці й частково – біля дзвіниці на площі Богдана Хмельницького. Кам'яну огорожу XVIII століття викладено з цегли на вапняному розчині. Її висота становить близько чотирьох метрів. Стіна розчленована пілястрами й увінчана карнизом складного профілю. По низу проходить двосходинковий цоколь [1].

У глибині Георгіївського провулка, від лінії огорожі, стоїть тріумфальна Брама Заборовського (окремий в'їзд з міста до Будинку Митрополита). Відколи в 1743 році імператриця Єлизавета Петрівна повернула Київській кафедрі статус митрополії, Рафаїл Заборовський (тогочасний митрополит) починає проводити масштабні будівельні роботи на територіях Києво-Печерської лаври, Софіївського монастиря та Києво-Могилянської академії [2–5]. Вважають, що творцем Брами Заборовського є німецький архітектор Йоганн-Готфрід Шедель, який з 1731 року жив і працював у Києві. Характерною рисою українського періоду творчості Шеделя було органічне поєднання стилістичних прийомів західноєвропейського бароко та раннього класицизму з місцевими традиціями. Це дало змогу об'єднати різночасові споруди, прилеглі до найважливіших київських святинь, в естетично цілісні ансамблі, що донині залишаються містобудівними вузлами історичного центру Києва [6].

Сучасна пам'ятка є лише частиною брами XVIII століття, що являла собою кам'яну споруду прямокутної форми. У середній частині брами був арковий проїзд завширшки близько 4 м, з боків його – кордегардії (сторожові приміщення). Із західного і східного боків над проїздом височіли пишні барочні фронтони. Браму, з автентичного західного боку, обабіч аркового проїзду фланковано масивними пілонами та двома парами перспективно розташованих колон композитного ордеру, що розміщені в нішах. Передня пара колон підтримує орнаментований парапет, що перспективно тягнеться до арки, яка спирається на другу пару колон. На фасаді брами є багато декоративних деталей у бароковому стилі. Орнаментальне ліплення суцільним килимом вкриває фігурний фронтон та заповнює всі вільні від архітектурних елементів площини будівлі, у дуже соковитій та своєрідній манері трактує акантові мотиви. Вільно вигнуте листя, грона винограду, чотирилисники, стрічки утворюють химерні, повні неповторної дивовижі композиції. Над аркою воріт можна побачити фамільний герб митрополита Заборовського. Він являє собою палаюче серце з хрестом як символ Божої любові. У верхній частині фронтону можна побачити великий горельєфний медальйон із зображенням схрещених пальмових гілок з митрополичою митрою (митрополичий головний убір) як символ духовної влади й ознаку відродження митрополії. Два маскарони презентують інші барокові символи: усміхнене обличчя символізує багатство і безтурботність життя, а сумне обличчя відображає турботи й каяття мислячої людини. Загальна стильова характеристика будівлі, заснована на винятковому світлотіньовому багатстві орнаментального оздоблення, різко виділяє цю споруду від інших будівель Шеделя. Очевидно, своїм пластичним багатством брама зобов'язана творчій діяльності місцевих народних майстрів [7].

Бароко властиві дві риси: з одного боку, збільшення абсолютних пропорцій, з іншого – спрощення та уніфікація композиції. З'являється звичка ототожнювати прекрасне й колосальне. Різноманітність і витонченість поступаються місцем спрощенню, яке можна втілити тільки у великих масах, і ціле об'єднується могутнім рухом, що розчиняється, зокрема, так, щоб їх не можна було відділити від загального. Масивність тут завжди поєднується із сильним рухом, який досягає часом міці й нестримного розмаху. Зображення руху загалом – основна мета бароко [8; 9].

На початку XIX ст., після планування проїзної частини Георгіївського провулку, рівень землі біля брами був підвищений на 1 м, внаслідок чого цокольна частина і бази колон опинились під землею.

Пам'ятка втратила свої попередні пропорції, значно погіршилось її візуальне сприйняття. На жаль, втрачена була і її історична функція західного проїзду на митрополиче подвір'я. У 1822–1823 роках її замурували, кордегардії розібрали, а на місці митрополичого двору розбили сад [7].

Сучасна Брама Заборовського – це відбудована під час реставраційних робіт 2007–2009 років будівля з автентичним західним фасадом. Відбудова приміщень кордегардії з арковим проїздом здійснена на первісних фундаментах з повним відтворенням барокових форм пам'ятки. Загальне композиційне вирішення брами, стильова єдність архітектурних форм і всіх елементів декору свідчать про тонкий художній смак і високу майстерність творців цієї споруди. В скарбниці української архітектури Брама Заборовського є однією з найцінніших перлин.

Література

1. Архітектура Радянської України: орган Спілки радянських архітекторів УРСР. Київ : Мистецтво. № 4 / відп. ред. Г. В. Головко. 1941. 48 с. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=archit%2Dukr%2F4%2D1941 (дата звернення: 10.09.2021).

2. Брама Заборовського. URL: https://st-sophia.org.ua/uk/muzeyi/sofijskij-muzej/arhitekturnij-ansambl/brama-zaborovskogo/ (дата звернення: 10.09.2021).

3. Брама Заборовського (західні ворота) і МУР. URL: http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/ua/brama_zaborovskogo_sofiya_kyivska.shtml (дата звернення: 10.09.2021).

4. Рафаїл Заборовський. URL: https://st-sophia.org.ua/uk/dovidki/rafayil-zaborovskij/ (дата звернення: 10.09.2021).

5. Брама Заборовського. URL: https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/sup/dsu/art/20812767.html (дата звернення: 10.09.2021).

6. Шедель Йоганн-Готфрід. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Shedel_J (дата звернення: 10.09.2021).

7. Ансамбль Софійського собору (№ 24). Брама Заборовського. 2000 р. Пам'ятки архітектури та містобудування України. URL: https://www.pslava.info/Kyiv_VolodymyrskaVul_StSophia24_2000PamArxitekturyTaMistobuduvan,172681.html (дата звернення: 10.09.2021).

8. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург, 1913. 164 с. URL: http://books.totalarch.com/renaissance_and_baroque_heinrich_wolfflin (дата звернення: 10.09.2021).

Яблонський Д. Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев : изд-во Академии архитектуры УССР, 1955. 144 с.

Алішер Анна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА

Під час історичного розвитку та еволюційних процесів у мистецтві сформувався новий рівень художнього мислення, змінилося трактування мистецтвознавчих теорій, практик, новизни та оцінок й, зокрема, у театрально-декораційному мистецтві. Поняття «мімезис» сягає античності й означає імітацію тієї чи іншої особи фізичними або мовленнєвими засобами виразності. Ще в Брехтівському «епічному театрі» у середині XX ст. художньо-декорований простір утілював сценічний задум режисера й мав тісний психоемоційний взаємозв'язок із глядачем. За філософським підходом пізнання світу Б. Брехта, декораційне оформлення простору має неабиякий важіль у театральній постановці. Втілюючи творчий задум, художник декораційними засобами має «включати» й залучати до співпереживання глядача в дійство миттєво. Поетапно та мізансценічно сценограф, залучаючи художні методи символізму, міфологізму й образності, переслідує мету емоційного впливу на глядача, пробуджуючи його свідомість, застосовуючи особисте аналітично-критичне мислення до зображуваних сценічних подій.

Українське театрально-декораційне мистецтво як широка галузь образотворчого мистецтва художньо-естетично формує матеріальне середовище. В історичному аспекті театрально-декораційне мистецтво тісно пов'язане з мистецтвом живопису, архітектурою, графічним дизайном, кінематографом та самим театром, що дає нам можливість назвати декораційне мистецтво художньо-синкретичним явищем. Під впливом художницької думки образно-пластичних рішень сценографія відтворює місце дії, обрамлене живописно-архітектурними об'ємними деталями.

Аспекти історичної еволюції, що відобразилися на сьогоднішньому театрально-декораційному мистецтві, були предметом наукової уваги В. Берьозкіна, І. Вериківської, Г. Веселовської, Д. Горбачова, Н. Єрмакової, О. Клековкіна, О. Ковальчук, Н. Корнієнко, О. Красильникової, Д. Лідера, А. Липківської, О. Островерх, О. Роготченко, С. Триколенко, Ю. Станішевського, Н. Ходарківського, В. Фіалка, П. Цибенко, В. Чечик та ін.

Театрально-декорований простір виступає одним з головних художніх засобів у розкритті творчого завдання постановки. Він не лише є статичним витвором художника, який оформлює виставу, а й художньо-естетично організовує театральний простір для репрезентації середовища людського буття. У зв'язку із цим сценографія – це не лише окремий вид монументально-декоративного мистецтва, але й ширше – мистецтво аранжування життєвого простору людини. Систематизуючи образотворчі можливості, сценограф розглядає сценічний простір як певну локацію, естетично підкреслюючи художній напрям усього спектаклю, організовуючи синтетичний театральний простір. Процес матеріалізації декораційного задуму передбачає конструювання театрального простору, трансформуючи й надаючи візуального сприйняття, динамічності спектаклю.

Театрально-декораційне мистецтво може спиратися на авторські характеристики художнього формотворення, враховуючи особливості творчого підходу художника-сценографа до фактору простору та часу, в їхній композиційній інтерпретації, у зовнішній формі декорацій як художнього середовища сцени. Мистецтвознавчий аналіз театрально-декораційного процесу здебільшого розглядає композиційні основи внутрішньої форми художнього образу (структури, конструкції) та її реалізацію в зовнішній формі загального дизайну сцени.

Хронологічно еволюційні процеси театрально-декораційного розвитку складаються з певних етапів: прасценографії, ігрової сценографії, декораційного мистецтва та дієвої сценографії [4, 245–248]. Варто зазначити, що український художник Д. Лідер із широкою амплітудою дієво-творчих реалізацій укорінив закони нової пластики XX–XXI ст. в національному й світовому ґрунті театральної сценографії. Митцеві вдавалося вкладати в декорації щось таке, що діяло на глядача безвідмовно й вело за собою увесь спектакль. Майстер надавав значну увагу сценічним предметам та їх фактурі, що мали вплив на підсвідомість глядача. Художні постановки Д. Лідера – це високі філософсько-життєві поняття, що стали гідним внеском в українську і світову сценографію та які змогли осягнути образні й технічні пошуки сценографії європейського театру другої половини XX ст. [1].

Застосовуючи мистецтвознавчий огляд візуальних матеріалів, збережених у музейних установах, театральних бібліотеках та колекціях, можемо комплексно дослідити декораційне мистецтво. Збережені ескізи, архівні фото- та відеоматеріали, експозиції зазначеного періоду надають більш повну інформацію про еволюційний процес українського театрально-декораційного мистецтва та його провідних діячів.

Сценографія XXI ст. вміщує новітні мистецькі форми художніх поглядів. Театрально-декораційне мистецтво ґрунтується на атрибуціях технічної доцільності та можливості їх реалізації відповідно до сучасних вимог й естетичних смаків публіки. Поєднання історичного наслідування із новими образно-просторовими засобами виразності (піротехнічне оснащення, мультимедійні прилади, театри віртуальної реальності, 3D-анімації та ін.) є віддзеркаленням сьогодення культурно-історичних процесів. «Комп'ютерні технології та сучасний медіапростір кардинально змінили не лише інформаційно-комунікативне середовище, а й способи мислення, почування, сприйняття, творчості. "Актуальне мистецтво" тонко реагує на ці зміни, трансформуючи художній дискурс та образну мову в бік дигітально-цифрових технологій і мультимедійних засобів. Паралельно формується і постнекласична еніоестетика медіа-арту» [2].

Література

1. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії. Київ : ІПСМ НАМ України; Фенікс, 2019. 272 с.

2. Личковах В. А. Еніоестетика медіа-арту в українському постмодернізмі. *Трансформаційні процеси в освіті і культурі*. Одеса; Київ; Варшава, 2013. С. 14–19.

3. Ковальчук О. Пошуки стилю. Київський період творчості Д. Боровського. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. 2008. Вип. 9. 350 с.

4. Проскуряков В. І., Ярема Д. Р. Сценографія як головна складова архітектури театру. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць. / гол. ред. Н. Є. Трегуб. Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв. № 1–3. 2008. С. 245–249.

Барановська Анастасія,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК РЕАЛІСТИЧНОЇ ФОРМИ ЗОБРАЖЕННЯ В ЖИВОПИСІ ЧЕРЕЗ МІМЕТИЧНУ ПРИРОДУ МИСТЕЦТВА

У сучасній теорії мистецтва все більше поширюється інтенція розуміння реалізму як глобального явища й тенденції світового мистецтва, що виникла задовго до появи в XIX столітті терміна «реалізм». І в цьому немає суперечності, адже сама історія мистецтва вказує на те, що людина прагнула опанувати реалістичність у зображенні, а згодом, протягом століть, послуговувалась одними й тими самими законами ілюзорної побудови глибини простору, світло-тіньового моделювання об'єму форми (відблиск, світло, напівтінь, рефлекс, тінь власна та падаюча), прийомами, що надають фактурності й виразності зображуваному. Так, за виразом Е. Гомбріха, «коли в XIX столітті вперше були відкриті розписи на стінах печер в Іспанії і Південній Франції, археологи не могли повірити, що людина льодовикового періоду здатна була створити такі живі, яскраві образи звірів» [1, 40]. При цьому Е. Тайлор наводить спільну для багатьох науковців думку: «Якими б складними й розумними не були вищі ступені мистецтв, не слід забувати, що розпочались вони з простого наслідування природи» [2, 63].

Якщо лінійний правдоподібний малюнок відомий ще з часів палеоліту, то опанування в живописі світла та простору відбувалося майже одночасно з часів Давньої Греції. Відомо, що принципи лінійної перспективи намагався застосовувати вже Агатарх у театральних декораціях. Тим часом Аполлодора сучасники називали «скіаграфом», тобто живописцем тіней, і, як зауважив Б. Віппер, «починаючи з Аполлодора, живопис стає *мистецтвом оптичної ілюзії*» [3, 222].

Зі стрімким розвитком живопису в Давній Греції філософи прагнуть визначити його природу. Стосунок мистецтва до дійсності позначали поняттям mimesis, що означало – наслідування, відтворення зовнішнього світу (латиною це звучало як imitatio, і це поняття активно застосовували аж до XIX ст.) [4]. «Сократ чи не перший сформулював теорію наслідування, тобто погляд, що воно – належна функція таких мистецтв, як малярство та скульптура» [4, 251]. Далі теорію мімезису, або наслідування, розвивав Платон як тонке копіювання дійсності. У своїх діалогах він називав живопис skiagraphia, що не лише буквально означає «малюнок тіней», але й має таке значення, як «видимість», «ілюзія» [8, 58]. Аристотель у «Поетиці» максимально розширює теорію наслідування, не лише відштовхуючись від зовнішнього уподібнення форми до зображуваної дійсності, але й підкреслюючи, що художник суб'єктивно обирає, моделює форму, залежно від свого внутрішнього задуму, зображуючи речі такими, якими вони є, мають бути чи здаються.

Відомий дослідник античної естетики О. Лосєв, аналізуючи «Поетику» Аристотеля, дійшов висновку, що згідно з поглядами останнього, мистецтво відноситься до сфери напівдійсності, напівнеобхідності. Попри зазначене вище вчений також зауважує, що «ледь не найголовнішим досягненням мистецтва в античності є детальне та точне копіювання дійсності» [5, 470]. І тут, спираючись на означені концепції трьох видатних філософів – основоположників теорії наслідування, цілком погоджуємося з думкою О. Несмєянової: «Усвідомлення і відділення мистецтва від ремесла на той час ще не відбулося, а усвідомлення мімезису як суті реалістичного вже відбулося» [6].

Згадуючи історію про змагання Зевксіса і Паррасія, описану римським письменником Плінієм Старшим, Майкл Берд зазначає, що «ілюзорність завжди слугувала знаком якості великого митця – і як одухотворена гра, що гіпнотизувала глядачів, і як об'єкт для філософських рефлексій» [7, 68]. Сюжет змагань між античними художниками полягає в здатності імітувати дійсність так, щоб «обманути» не лише людей, але й звірів, птахів. Завдяки літературним джерелам античності такі змагання набули легендарного характеру й знову відновлюються в добу Відродження, асоціюючись з іменами Джотто і Чимабуе, коли останній, згідно з «Трактатом про архітектуру» Філарете, «піддався омані», намагаючись позбутися ганчіркою мухи, зображеної Джотто. В подальшому подібні історії про інших митців описує і Д. Вазарі.

Дослідник мистецтва О. Калабрезе у своїй праці «Мистецтво обманки», на прикладі аналізу ілюзіоністичних прийомів, що використовували для створення реалістичних зображень з тривимірним ефектом, ґрунтовно досліджує розвиток ілюзіоністичного живопису впродовж періоду від V ст. до н. е. і до початку III тисячоліття. За його словами, «обманка завжди підштовхувала *розвиток техніки живопису*» [8, 57]. Тож можемо припустити, що незважаючи на визначальний вплив теорії наслідування, паралельно їй від часів Давньої Греції існувала окрема споріднена теорія ілюзіонізму (від apate – омана), про що висловлюється В. Татаркевич [4].

На думку Е. Гомбріха, італійці XIV століття були переконані, що північні варвари занапастили науки та мистецтва, що процвітали в часи античності, а їх власна місія полягає в тому, щоб відновити славетне минуле. Джотто возвеличували саме через те, що його твори були такими ж прекрасними, як твори античних майстрів.

За виразом О. Калабрезе, «епоха Відродження стала свідком повернення обманки. Причина цього феномену доволі проста: мистецтво обманки тісно пов'язане з відкриттям «наукової» перспективи. Із самого початку теоретики нової манери письма – Леон Баттіста Альберті, Філліпо Брунеллескі, П'єро делла Франческа, а потім і Леонардо да Вінчі – наполягали на необхідності бути якомога ближчими до дійсності» [8,95]. Набуття знань щодо лінійної, тонової, повітряної перспективи, анатомічні вивчення людського тіла допомогли митцям Відродження перевершити майстрів античності в досягненні ефекту ілюзорності. Крім того, ще 1558 року Джамбаттіста делла Порта у своєму трактаті описав як застосовувати камеру-обскуру, що згодом дуже широко використовували, особливо при створенні натюрмортів.

Наприкінці XVII століття гасло наслідування природи остаточно було заміщене гаслом наслідування тих митців, які відтворювали її якнайкраще. Так почав поступово розростатися академізм з його збереженням і розвитком традицій, що спиралися на вже створені взірцеві, найбільш досконалі твори мистецтва. Своєю чергою Ш. Батте 1747 року заявив, що «відкрив» спільну засаду всіх мистецтв – наслідування. «Наприкінці XVIII сторіччя і на початку XIX, після відкриття Геркуланума та Помпеї, … пішла більша, ніж будь-коли, мода на наслідування античностей. XIX сторіччя відкинуло засаду вірності античності, натомість ще дужче наголосило на засаді вірності природі» [4, 259].

Подібно Аристотелю, В. Бичков у концепції поствідродження трактує мімезис розширено: «від ілюзорно-фотографічного наслідування видимим формам матеріальних предметів і життєвих ситуацій (натуралізм, фотореалізм) через умовно узагальнене вираження типових образів (реалізм) до «наслідування» певним початковим принципам, ідеям, архетипам, що не доступні безпосередньому чуттєвому сприйняттю (романтизм, символізм, деякі напрями авангардного мистецтва)» [9, 260]. При цьому саме цей вчений ставить знак рівності між класичним та міметичним мистецтвом.

Теорія реалізму, що зародилась у XIX столітті як відображення дійсності не прекрасної, а реальної, не суперечить теорії наслідування та не є чимось новим. Вона послуговується тими самими класичними прийомами візуалізації зображення в живописі, лише світоглядно звужуючи межі наслідування. Як і впродовж багатьох століть, зображення стилістично передбачає використання правил реалістичної професійної майстерності, що закріплені в традиціях класичного мистецтва. І якщо у XX столітті сам термін «реалізм» розмивався і набув полістилістичного характеру за формою, а також далеко вийшов за інтерпретацією за свої початкові межі, «реалістичне розуміння форми» у живописі залишається незмінним, абсолютно визначеним, підпорядкованим чітким законам реалістичної образотворчої грамоти.

Отже, спираючись на теорію наслідування, що панувала понад два тисячоліття, відображала здавна укорінену міметичну (відтворювальну) природу мистецтва, сприяла розвитку реалістичних правил, прийомів зображення дійсності, ми дійшли висновку, що реалістична форма зображення, що втілює в собі явище реалістичного живопису, має давню історію розвитку, її естетичне осмислення відбувалось з часів античності, а технічне закріплення відображалось у традиціях класичного мистецтва і є сталим до сьогодні.

Література

1.Гомбрих Э. Г. История искусства / пер.: В. Крючкова, М. Майская. Москва, 2019. 688 с.

2.Тайлор. Э. Б. Первобытная культура / пер. Д. Коробчевский. Москва, 1989. 573 с.

3.Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва, 2008. 368 с.

4.Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / пер. В. Корнієнко. Київ : Юніверс, 2001. 368 с.

5.Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Москва, 2000. 880 с.

6.Несмеянова О. Цикл Беседы о реализме. Истоки реалистической традиции (беседа четвертая). URL: https://klauzura.ru/2013/04/olga-nesmeyanova-tsikl-besedy-o-realizme-istoki-realisticheskoi-traditsii-beseda-chetvertaya (дата звернення: 01.10.2021).

7.Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво / пер.: О. Українець, К. Дудка. Київ : ArtHuss, 2019. 208 с.

8.Калабрезе О. Искусство обманки / пер.: О. Е. Иванова. Москва, 2011. 400 с.

9.Бычков В. В. Эстетика. Москва, 2011. 452 с.

Біскулова Світлана,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФРЕСКИ СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Вибір теми обумовлений інтересом до історії України, витоків її православ'я, а також до історії Софії Київської як символу хрещення Київської Русі. Варто зазначити, що у 2021 році з'явилися нові наукові результати дослідників Національного заповідника «Софія Київська», що увійшли до збірника «Софійський час», випуск 5 за матеріалами IX Судацької міжнародної конференції «Причорномор'я, Крим, Русь в історії та культурі», присвяченої 100-літтю від народження архітектора С. І. Лопушинської (м. Київ, 24–25 вересня 2020 р.) [1, 3–31]. Також останніми роками в ході реставраційних робіт фресок Софії співробітники Київського бюро науково-технічної експертизи при проведенні технологічних досліджень відібрали нові матеріали, що дали змогу зробити низку уточнень попередніх результатів [2].

Знайомство з фресками Софії Київської можна розпочати з віртуального 3D-туру Собору «Софія Київська: Мозаїки та фрески. Софійський Собор у Києві», який провів доктор історичних наук, заступник генерального директора з наукової роботи Національного заповідника «Софія Київська» В'ячеслав Васильович Корнієнко та ознайомив глядачів з історією будівництва храму, провів залами й приміщеннями собору, ознайомив з мозаїкою головного купола та вівтаря, а також настінними фресками [3].

Це найдревніший християнський храм, що зберігся повністю на східнослов'янських теренах. Побудований він у добу християнізації Русі й став колискою київського християнства, державності й культури, становлення і розвиток яких здійснювалося під знаком Софії-Мудрості, на якій, за віруванням християн, тримається світ. Софійський собор у Києві – пам'ятка знакова. Якщо вселенським символом храму Премудрості була й залишається Софія Константинопольська, то для всього світу східних слов'ян таким символом є Софія Київська.

Софійський собор зберігає чудову архітектуру й має найповніший у світі ансамбль оригінальних мозаїк і фресок XI ст. (260 кв. м мозаїк і 3000 кв. м фресок), які добре збереглися. Вони є справжніми шедеврами світового мистецтва. Софія засвідчила й зберегла позитивні риси наших предків, що слугує прикладом для нинішніх поколінь. З кубиків різнокольорової склоподібної маси (смальти) набрано образи Христа Пантократора, Богоматері Оранти, апостолів, святителів та інших святих, зображених на сяючому золотому тлі. Мозаїки вражають яскравістю і багатством палітри, яка нараховує 177 кольорів і відтінків. Багатство палітри становлять 34 відтінки зеленого кольору, 25 – золотого й коричневого, 23 – жовтого, 21 – синього, 19 – червоного, 9 – срібного й сірого, 6 – пурпурового тощо.

Під час 3D-туру розповідають, як готувалась смальта або скло, коли в склоподібну масу додавали оксиди та солі металів як фарбові пігменти, запікали й після охолодження скло різали на кубики від 1,5 кв. см до 1,5 кв. мм. Золоту смальту готували так: на скло клали золоту фольгу, посипали скляними крихтами та запікали, потім різали. Ведучий віртуального 3D-туру ознайомив з фресками XI ст., а також XII–XIX століть, коли собор реконструювали та проводили в ньому реставраційні роботи. Розпочаті на початку XXI ст. реставраційні заходи дали змогу провести значну науково-дослідницьку роботу, у ході якої були відкриті старі фрески XI ст. та знайдені нові факти про будівництво храму. Усі інші приміщення собору декоровані фресками – вишуканим за рисунком і колоритом стінописом, який виконано по вогкому тиньку розведеними на воді мінеральними фарбами. Незважаючи на значні пошкодження фресок, їх палітра відрізняється інтенсивністю фарб.

Згідно із сайтом Софії Київської, у підкупольному просторі розташований *христологічний цикл.* «Послідовно ілюструючи земну історію Христа, фрески розміщені в три регістри і читаються «як книга» – зліва направо і згори донизу [4]. Перед глядачем епічно розгортається історія Спасіння; переміщаючись по колу, він наче відвідує святі місця Палестини. Заключні сцени апостольських діянь в ім'я Спасіння і Воскресіння асоціюються з хрещенням Русі й місією Володимира Рівноапостольного. Недаремно христологічний цикл завершується великим *груповим портретом сім'ї київського князя,* яка здійснює парадний вихід у храм. Збереглися бічні фрагменти портрета із зображенням дітей князя: чотири постаті на південній стіні центральної нави й дві – на північній. Князь з княгинею були намальовані в центральній частині фрески, яка не вціліла, бо знаходилась на стіні західної трипрогонової аркади, розібраної наприкінці XVII ст. Про цю втрачену частину фрески дає уявлення замальовка голландського художника А. ван Вестерфельда 1651 року. Виявив її Я. Смирнов у 1906 році в бібліотеці Петербурзької академії мистецтв у копії кінця XVIII ст. З огляду на те, що

старовинні літописи називають засновником Софії Ярослава Мудрого, зазвичай вважали, що первісно в центрі фрески була зображена тронна постать Христа (на малюнку Вестерфельда відсутня), до якого з обох боків підходила родина Ярослава: князь із синами і княгиня з дочками» [4] (рис. 1).

Рис. 1. Княжий портрет, південна частина. Фреска XI ст. URL: https://st-sophia.org.ua/uk/muzeyi/sofijskij-muzei/mozaviki-freski/

Надія Миколаївни Нікітенко, доктор історичних наук, професор, завідувачка науково-дослідного відділу «Інститут “Свята Софія”», стверджує, що на фресці зображений князь Володимир зі своєю родиною [1, 3–31; 5]. Таке твердження спростовує застарілий погляд, що портретна фреска відображає сім’ю Ярослава Мудрого. Цю гіпотезу підтверджують софійські графіті, найбільш ранні з яких містять дати 1018/21 і 1019 років [6–9]. Отже, портрет, як і весь стінопис, виник не пізніше цього часу.

Між тим старші діти князя зображені тут дорослими, а старша донька представлена в головному уборі заміжньої жінки – хустці-пової під княжою шапкою. Відомо, що старші сини Ярослава (Володимир, Ізяслав, Святослав і Всеволод) народились відповідно в 1020, 1024, 1027 і 1030 роках, а доньки – лише близько 1030–1032 років. Отже, на фресці зображена не його родина, а родина Володимира Святославича – засновника храму й замовника розпису. Процесія урочисто вступає в храм двома групами – чоловічою і жіночою. Князь, який очолює процесію, несе в руці релікварій-єрусалим у вигляді п’ятикупольної Десятинної церкви – «матері церков руських». Єрусалим у руці Володимира – літургійний символ новонаверненої Русі, яку рівноапостольний князь і вождь нового «народу обраного» (новий Мойсей) веде до вівтаря Софії Премудрості Божої. Ілюструючи освячення Святої Софії, фреска символізує хрещення Русі, рівноапостольну місію Володимира й Анни (рис. 2).

Загальній концепції стінописного ансамблю підпорядковано й унікальний цикл *світських фресок веж собору*. В давнину вежі були ізольовані від інтер’єру, вхід до них був з двору. Вежами піднімались на хори члени княжої родини з почтом, що зумовило палацову тематику фресок. Відповідно до церемоніалу, чоловіки піднімались крученими сходами південної вежі на чоловічу, південну половину хорів, а жінки – по північній вежі – на жіночі, північні хори. Згідно з цим, центральні сюжети чітко розподілені за тематикою: у південній вежі розміщено велику композицію «Іподром», у північній – «Вихід цариці». Композиція «Іподром» розгортається знизу вгору на стіні південної вежі. Вона складається з трьох основних сцен: колісниць з візничими, що виїжджають на старт, колісниць, що мчать, і фінішу переможця біля палацу іподрому (Кафісми). З правого боку Кафісми виступає велика імператорська ложа, ліворуч від якої розміщена дещо менша ложа послів. Звертає на себе увагу явно портретне зображення імператора, яке виявляє велику подібність до образу найвидатнішого представника Македонської династії Василія II (976–1025 рр.). За його правління було укладено династичний шлюб Володимира Святославича та рідної сестри імператора Анни, який започаткував собою хрещення Русі. Василій II сидить у своїй ложі на троні, а поруч з ним у позі повної покірності закляк сановний євнух. За ним стоїть керівник руського посольства, фактотум (двійник) князя Володимира. Це була довірена особа князя, боярин, який діяв від його імені. У посольській ложі попереду трьох руських послів стоїть придворний, презентуючи публіці високих гостей імператора (рис. 3).

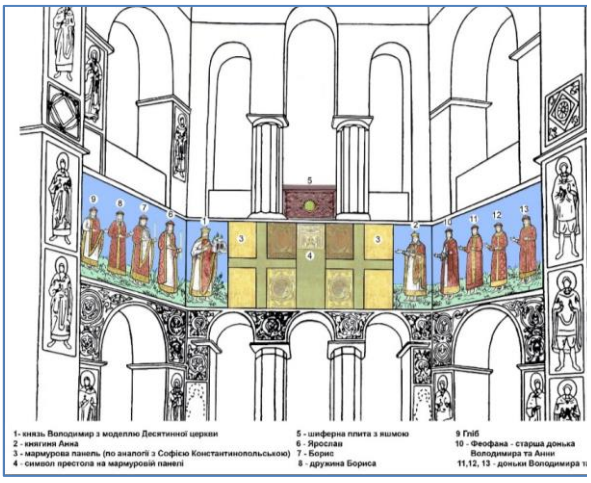


Рис. 2. Портрет родини Володимира Святославича. Реконструкція д.і.н., проф. Н. Нікітенко. URL: https://st-sophia.org.ua/uk/muzeyi/sofijskij-muzej/mozayiki-freski/

Рис. 3. Імператор Василій II на іподромі. Фреска XI ст. URL: https://st-sophia.org.ua/uk/muzeyi/ sofijskij-muzej/mozayiki-freski/

Кульмінаційна сцена північної (жіночої) вежі – «Вихід цариці». У центрі композиції – вихід на терасу, з якого з'являється перед народом щойно увінчана цариця у весільній фаті під короною. На фресці зображено коронаційний вихід царівни Анни під час її заручин з Володимиром. У церемонії беруть участь Василій II та юні племінниці Анни – принцеси Зоя, Феодора, Євдокія. Коли Володимира заручили з Анною, він отримав титул кесаря, а її, згідно із церемоніалом, коронували як цареву наречену й привселюдно проголосили царицею.

Загалом фрески веж становлять тріумфальний цикл, що перегукується з палацовими циклами Візантії, які прославляли імператорів через зображення визначних подій їхнього життя. Але світський цикл у вежах Софії Київської був покликаний не лише прославити княже подружжя Володимира й Анни, але й освятити історію Русі, що тріумфально вступила в сім'ю християнських народів.

Крім великих оповідальних сцен, стінопис Софії містить понад 500 зображень *окремих святих*. Цей колосальний «собор святих» створює сильне враження подачею глядачеві християнського космосу, відкриттям його новому народові. Привертають увагу одухотворені образи апостолів Петра і Павла, святителя Миколая Чудотворця, цілителя Пантелеймона, святих воїнів Андрія Стратилата і Димитрія Солунського, мучеників Віктора, Домна і Філіппола.

Прикметною рисою фрескового живопису собору є наявність у ньому величезної кількості «святих жон», що може пояснюватися роллю княгині Анни як засновниці Софії, вкупі з її чоловіком Володимиром. Жіночі персонажі фігурують у західній частині храму, де в давнину розміщувалися жінки. Тут намальовані образи святих цариць, які асоціюються з княгинею Анною, дружиною Володимира. Серед зображень «святих жон» – рідкісні за глибиною образи Агафії, Анастасії, Софії, Параскеви, Ніни, Теклі, Марини, Євдокії та багатьох інших. Незвичайний за кількістю персонажів пантеон Софії становить цілу галерею шедеврів, що духовно поєднує покоління, сповнює життя людини високим змістом. Специфіка підбору й розміщення святих свідчить про намагання прославити в стінописі княже подружжя хрестителів Русі й засновників собору – Володимира й Анну.

Згідно з версією дослідниці Національного заповідника «Софія Київська» Надії Нікітенко, будівництво Софії було розпочато в 1011 р. князем Володимиром Великим і закінчено вже його сином Ярославом Мудрим в 1018 р. Літописні повідомлення дуже суперечливі щодо початку будівництва храму. Так новгородський літопис стверджує, що Софійський собор закладений в 1017 р., а «Повість минулих літ» – в 1037 р. Привертає увагу й те, що в статті дослідниці «Володимир Великий на фресках Софії Київської» проведено детальний аналіз фресок XI ст. Авторка зосередила увагу на унікальних і раніше невідомих фрескових образах Володимира Великого. Було встановлено декілька портретних зображень Володимира (у кінці статті дається їх кількість: 9 у світському та релігійному вигляді) [1]. Отже, нове сприйняття датування і особи будівничого Софійського собору, змісту його монументального живопису дало змогу Н. Нікітенко виявити у фресках дев'ять унікальних портретних зображень Володимира Великого, вісім з яких добре збереглися, що має велике значення для нашої історії, культури та науки. Дослідниця зазначила розташування цих зображень у храмі [1]:

1. У княжому груповому портреті центрального нефа.
2. У сюжеті «Явлення архангела Михаїла Ісусу Навину» на стіні нефа Михайлівського вівтаря.
3. В ескізі на тлі фрески «Св. Георгій Великомученик» в апсиді Георгіївського вівтаря.
4. У фресці житійного циклу на стіні Георгіївського вівтаря.
5. На фресці «Іподром» південної вежі.
6. На фресці «Коляди» південної вежі.
7. На фресці «Полювання на вепра» південної вежі.
8. На фресці «Ритуальне забиття ведмедиці» північної вежі.
9. На фресці «Готські ігри» північної вежі.

На думку науковиці, образ Володимира міг бути введений і до інших сюжетів, що не збереглися. Розглянутий феномен є не просто результатом амбітного бажання Володимира прославити себе як князя-хрестителя і будівничого Софійського собору, а передусім його намагання ввести буття Русі в русло Священної історії, що освячувало руську землю та її історію [1].

Водночас науковці Р. Гуцуляк, Е. Андріанова, Н. Шевченко та С. Біскулова провели науково-технологічні дослідження фрески «Розп'яття» Софії Київської з використанням сучасних підходів та приладів для датування записів, що були відкриті під час реставраційних робіт у 2019 році. На підставі аналізу отриманих при дослідженнях фрески відомостей були зроблені основні висновки: первинний фресковий живопис XI ст. на цій ділянці стіни зберігся фрагментарно й переважно весь відкритий від записів. Фрагменти темперного живопису (імовірно, періоду ремонтів Петра Могили в XVII ст.) збереглися на невеличких ділянках у нижніх фарбових шарах. Поверх був нанесений олійний живопис як результат ремонтів і перебудов XVIII ст. Верхні два клеє-олійні фарбові шари є результатами ремонтів і реставрацій, виконаних в останній чверті XIX – першій чверті XX ст. [2].

Отже, проведені дослідження з використанням останніх джерел про стан збереження і датування фресок Софії Київської дали змогу більш глибоко усвідомити історичну цінність фресок та оцінити їхню художню значимість як джерело дослідження українського мистецтва часів становлення української держави – Київської Русі.

Література

1. Нікітенко Н. М. Володимир Великий на фресках Софії Київської. *Причорномор'я, Крим, Русь в історії та культурі* : матер. IX Судацької міжнар. конф., присв. 100-річчю від народження архітектора С. І. Лопушинської, м. Київ, 24–25 вересня 2020 р. Софійський час. Вип. 5. Київ, 2021. С. 355–362.
2. Гуцуляк Р. Б., Андріанова Е. Б., Шевченко Н. О., Біскулова С. О. Науково-технологічні дослідження фарбових шарів на основ настінного живопису коспозиції «Розп'яття» на південній стіні головного трансепту Софійського собору. *Причорномор'я, Крим, Русь в історії та культурі* : матер. IX Судацької міжнар. конф., присв. 100-річчю від народження архітектора С. І. Лопушинської, м. Київ, 24–25 вересня 2020 р. Софійський час. Вип 5. Київ, 2021. С. 3–31.
3. Софія Київська: мозаїки та фрески. Софійський собор у Києві. 3D-відеоколекція. Побач на власні очі! URL: https://youtu.be/42PvNZ7j_OI (дата звернення: 20.10.2021).
4. Офіційний сайт Софії Київської. URL: https://st-sophia.org.ua (дата звернення: 20.10.2021).
5. Никитенко Н. Н. Русь и Византия монументальному комплексе Софии Киевской. Историческая проблематика. Київ : Інститут української археографії і джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАНУ, 1999.
6. Висоцький С. О. Київська писемна школа X–XII ст. (до історії української писемності). Київ; Львів; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коця, 1998.
7. Никитенко Н. Н., Корнієнко В. В. Есхатологічні дати графіті Софії Київської як історичне джерело : статті та повідомлення, 2009.
8. Нікітенко Н. М., Корнієнко В. В. Найдавніші графіті Софії Київської та її датування. Просемінарій: медієвістика. Історія Церкви, науки і культури. Київ, 2008. Вип. 7.
9. Высоцкий С. А. Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. Вып I. Київ, 1966. С. 15–16, табл. I, 1; II, 1. Нами прийнята суцільна нумерація графіті, яка продовжує нумерацію С. А. Висоцького, – нововиявлені написи та малюнки отримують номер, починаючи з 417-го.

Бондарець Євгеній,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ ПІДПИСНОЇ ІКОНИ «ОБРАНИХ СВЯТИХ» 1897 РОКУ

Темою нашого дослідження є атрибуція підписної ікони «Обраних святих», що походить з приватної київської колекції. Нині питання введення до наукового обігу аутентичних творів українського іконопису з приватних збірок для вітчизняного мистецтвознавства є актуальним і має на меті розширення, доповнення та корегування наявних критеріїв атрибуції.

Представлена до атрибуції ікона «Обраних святих, 1897 р. майстра Стеценка П. В.» раніше не була об'єктом мистецтвознавчого дослідження. Вона написана олійними фарбами на тонкому металевому листі розміром 54 см х 41,5 см. Лики святих із середніми рисами; виконані з умовним світлотіньовим моделюванням; карнація – світла з легкою рожевою підрум'янкою. У центрі середника ікони в повний зріст, стоячи на сірому поземі, представлений великий пророк, Предтеча і Хреститель Господній Іоанн. По обидва боки його оточують, розташувавшись у дві групи по четверо – вибрані святі: (праворуч) Св. Муч. Евсігній; Св. Преп. Святий Олексій; Св. Вел. муч. Катерина; Св. Муч. Антоніна; (Зліва) Св. Преп. Феодосій Печерський; Св. Муч. Леонід; Св. Муч. Аглаїда; Св. Муч. Клавдія. Над ними в хмарному сегменті розміщений Господь Вседержитель, який дає благословення обома руками. У нижньому правому куті середника ікони розташований автентичний підпис автора цього ізводу: «П. В. Стеценко». Навпроти, тією самою фарбою нанесена дата: «1897 року місяця березня. 20-го дня».

Назву «Обрані святі» прийнято вживати для іменування самостійного сюжету, коли зображені святі становлять головне місце в композиції ікони. Також вибраними святими може називатися частина композиції. Наприклад, святі, які зображені на полях, або група святих у складних сюжетах, коли ускладнені перерахування чи виявлення імен кожного святого [1, 16]. Обрані святі можуть зображуватися фронтально в ряд, а також впівоберта в молінні до шанованої ікони Божої Матері, Спасителя або свята.

Обрані святі не є частиною деісусних композицій, вони не стоять, наприклад, біля Хреста на іконах Розп'яття, також не являють собою поєднання парних святих, наприклад, апостоли Петро і Павло, Борис і Гліб, Косма і Даміан, Флор і Лавр, Зосима і Саватій Соловецькі та інші, а також – святими на іконах-мінеях. Існує кілька принципів відбору святих у цій іконографії. Найбільш часто трапляється патрональний принцип: на іконі зображені святі, тезоіменити замовнику ікони або його сім'ї. Другу групу становлять ікони із зображенням загальношанованих святих заступників, найбільш почтивих у конкретній місцевості. Із часом з цієї групи виділяються святі покровителі для сім'ї і вирішення приватних особистих потреб: при хворобах, для дарування потомства й удачі в торгівлі, подорожах, військових походах та ін. Третя група відображає на іконі святих, відповідно до освячення храму і його меж. Четвертий принцип – церковно-догматичний або історичний: святі підібрані для зримого затвердження церковних догматів або в пам'ять про певну історичну подію. П'яту групу ікон становлять місцеві святі, тобто святі, життя і діяльність яких була пов'язана із цим регіоном. В іконописі Нового часу принципи об'єднання різних святих на одній іконі розширюються, наприклад, з'являються ікони святих, пам'ять яких припадає на один день церковного календаря, наприклад день народження замовника або члена його сім'ї.

З огляду на антропоніміку прізвища в авторському підписі «П. В. Стеценко» (біографічні відомості відсутні) й аналіз живописно-стилістичних особливостей виконання можна вважати, що досліджувана ікона могла бути написана майстром у центральних регіонах України, який засвоїв сучасні йому прийоми «академічного» іконопису. З урахуванням точного датування і достатньо високого художнього рівня виконання атрибутована ікона може бути використана як типовий зразок для подальшого системного вивчення пізніх іконописних традиції на теренах Центральної України.

Література

1. Бусева-Давыдова И. Л. Избранные святые: возникновение и развитие иконографического типа. Болотцевские чтения XIII. Ярославль, 2009. С. 15–24.
2. Красилин М. М. Русская поздняя икона от XVII до начала XX ст. Москва, 2001. 326 с.

Борка Інесса-Сімона,
студентка Закарпатської академії мистецтв

ГОТИЧНІ ДЕРЕВ'ЯНІ ХРАМИ XVII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ ЖУПИ МАРАМОРОШ: ІСТОРІЯ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ПАМ'ЯТОК

Нині історія пам'яток церковного мистецтва Мараморощини XVII–XIX ст. є недостатньо висвітленою. У зв'язку із цим питання дослідження історії розвитку та художніх особливостей творів церковного мистецтва цього регіону у вказаний період є актуальним. Значний інтерес для вчених становить вивчення шляхів розвитку регіонального церковного мистецтва Мараморощини та особливостей розвитку дерев'яної архітектури, а також проведення аналізу й визначення мистецької та історичної цінності збережених зразків мистецтва. У цьому дослідженні ми систематизуємо та порівняємо пам'ятки церковного мистецтва Мараморощини, що нині перебуває в складі румунського та українського (Закарпатського) регіону як єдиного цільного культуротворчого простору XVII – початку XIX ст., що відповідає специфіці їх історичного розвитку.

Жупа Мараморош – історико-географічний регіон, що охоплює Лівобережжя та Правобережжя річки Тиса (притока Дунаю), який до 1919 року становив єдиний адміністративний регіон Угорського королівства. Мараморoська жупа потрапляє в орбіту інтересів Угорського королівства після 1190 років [5, 23]. Поступово присутність Угорського королівства на всій території Трансильванії зростає, що особливо помічаємо в 1365–1380 роках. Після 1211 року угорські королі на ці землі переселили німців (teutonii), які займалися вирубкою лісів в басейні річки Тиса аж до Тячева. У 1329 році зона рівнини Тиси була приєднана до Мараморoша, який з 1385 року перетворився у феодальний комітат Угорщини. Відповідно до історичних джерел, активна колонізація жупи Мараморош розпочалася з XIV ст. волохами-румунами, які приходили із Семиграддя, та русинами-українцями, які переселялися на ці терени з Галичини.

Рис. 1. Церква св. Миколи Чудотворця (верхня) із с. Середнє Водяне (Середня Апша) Рахівського р-ну, 1428 р.

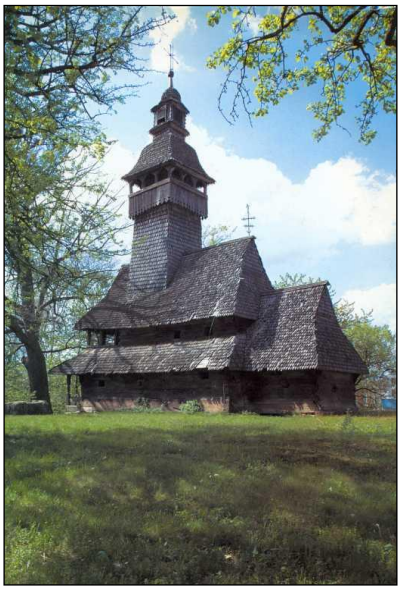


Рис. 2. Церква св. Миколи Чудотворця в с. Колодне Тячівського р-ну, 1470 р. – найдавніша збережена серед готичних дерев'яних

Після поразки Угорщини при Мохачі 1526 року королівство розділилося на три частини. Жупа Мараморош стала частиною Семиграддя, або Трансильванського князівства. У 1733 році жупа Мараморош, разом з усією Трансильванією, знову стала частиною Угорської корони, під владою якої залишалася до 1919 року [7, 24].

Мараморoська готика в Україні трапляється лише на Закарпатті. Водночас готичний тип сакральної архітектури можемо побачити також у Румунії, а саме в повіті Мараморош, який в усьому світі відомий як осередок з найбільшою кількістю збережених готичних дерев'яних церков.

Готичне дерев'яне будівництво Мараморощини являє собою групу дерев'яних церков, у стилі яких відчутні впливи готичної мурованої архітектури. Проникнення готичних рис в кам'яну архітектуру в кінці XIII – на початку XIV століття зумовило їх появу й у дерев'яному будівництві. Це виразно демонструють вежі, на яких первинно встановлювали один височенний шпиль, а обабіч чотири менші. Дерев'яні церкви Мармарощини, яка є частиною Закарпаття в Україні, та північною частиною Трансильванії в Румунії, є групою з майже сотні церков, так званого готичного стилю різних періодів.

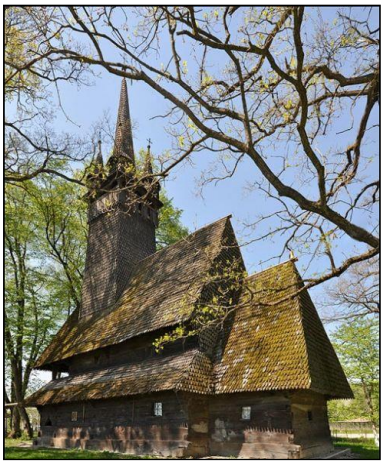


Рис. 3. Церква св. Арх. Михайла в с. Крайниково Хустського р-ну, 1668 р.

Церкви Мармарощини характеризуються особливими формами: високими дахами та високими тонкими дзвіницями, що розташовуються в західній частині церкви. Ці церкви будували упродовж XVII–XIX століть, часто на місці старих церков. Традиції будівництва дерев'яних церков у центральній та південній Мармарощині беруть свій початок в XVII сторіччі. Наразі на Мармарощині налічується близько ста дерев'яних церков, вік третини з яких переважає два століття [3, 45–46]. Із середніх віків і до XVIII сторіччя знання та досвід у будівництві дерев'яних споруд із тонкими щільними стінами не були доступні кожному, і їх дуже цінували.

Рис. 4. Церква Успіння Пр. Богородиці в с. Новоселиця Виноградівського р-ну, 1669 р. – одна з найменших збережених готичних церков

Марамароські майстри, які змогли досягнути такого рівня, були не простими селянами, а спеціалізованими церковними майстрами-теслярами та малярами, які передавали свої знання з покоління в покоління і застосовували їх лише для будівництва церков. Також можна спостерігати поступову зміну стилю, що прослідковувалося з покоління в покоління.

Цікавим фактом є те, що в Румунії, після румунської революції 1989 року, продовжують будуватись нові дерев'яні церкви в традиційному готичному стилі. В епоху християнізації дерев'яні храми споруджували переважно в лісистій і лісостеповій місцевості, де було багато деревини. Готичний тип

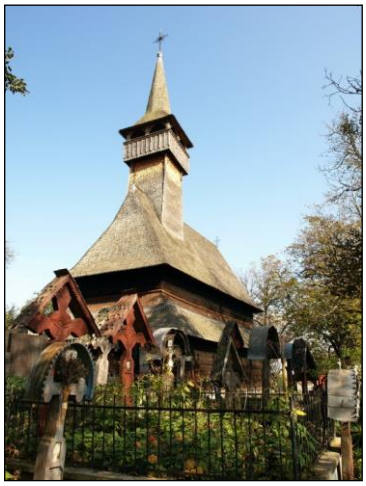


Рис. 5. Церква Різдва Пр. Богородиці у с. Єуд Дял (Ieud Deal), Румунія, верхня церква, первинно збудована у 1364 р.

дерев'яного церковного будівництва на теренах України проник з долини Тиси аж у район Міжгірщини, де він найбільш популярний і де досяг свого вершинного розвитку. Поширюючись на північ, готична церква втратила низку деталей і зазнала змін у пропорціях. Незмінним лишився високий шпиль, який іноді сягає значної висоти, а часом – зменшується і стає більше подібним до конічного шатра, ніж до шпилю [3, 49; 3, 51].

Найстарішими дерев'яними церквами України вважають церкву святого Миколи в с. Середнє Водяне (рис. 1). У ній два зруби збереглися з 1428 року. А також – церкву святого Миколи із с. Колодне в Закарпатській області 1470 року (рис. 2). Церкву святого Михайла в с. Крайниково, Хустський район Закарпатської області, було зведено ще 1668 року (рис. 3). Варто зазначити, що найменші готичні церкви збережено в Івашковиці (1658) та Локті (1734) – на Іршавщині, у Новоселиці (1669) на Виноградівщині (рис. 4). Найстарішою дерев'яною готичною церквою на території сучасної Румунії є церква з Єуд Дял, яку датують 1364 роком (рис. 5). На її горищі в 1991 році було знайдено «Ізборник з Єуда» – документ, що спричинив полеміку серед науковців. Деякі історики вважають його першим румунським письмом [8, 75–79].

Щодо внутрішнього оздоблення цих храмів можна зазначити, що особливий інтерес викликають монументальні стінописи, які збереглися в церковних спорудах колишньої жупи Мараморош. Зокрема, у Румунії вісім із них з 1999 року й до теперішнього часу перебувають під опікою світової спадщини ЮНЕСКО. Це дерев'яні церкви жудеця Мараморош з таких сіл, як: Будешті (рис. 6), Десешті (рис. 7), Бирсана, Поєніле Ізей, Єуд Дял, Шурдешті, Плопіш, Рогоз, Калінешті (рис. 8) [11]. Тут можемо бачити храми, у яких розписані всі три частини споруди – вівтар, нава й бабинець, а також церкви, де розписані одна або тільки дві її частини. Серед найчастіше згадуваних споруд, у яких зберігся монументальний живопис на території Закарпаття, є церква св. Параскеви в с. Олександрівка. До частково розписаних церков належить храм Успіння Пр. Богородиці с. Новоселиця, церква святого Миколая Чудотворця в с. Колодне, церква арх. Михаїла в с. Крайниково, Сокирниця.

Натомість дерев'яна готика Румунії може похизуватися значною кількістю збережених стінописів, а також образів (ікон), які частково реставрують або принаймні не перемальовують; протилежні приклади чого, на жаль, досить часто можемо спостерігати на українській території колишнього великого регіону Мараморощини.

Зазначимо, що на території України до готичних дерев'яних храмів з 1990-х років активно виявляє інтерес М. Сирохман, дослідження якого знаходимо в книзі «Церкви України: Закарпаття».

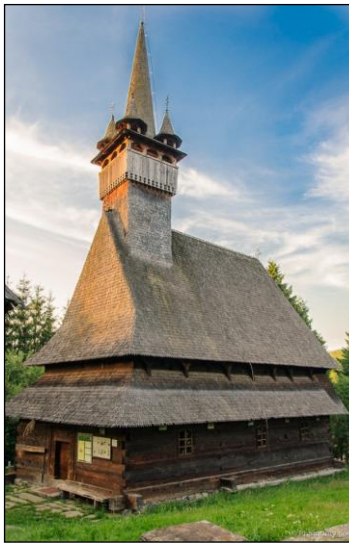


Рис. 6. Церква Св. Миколи в с. Будешті (нижня), Румунія (Budești-Josani), 1643 р.

Рис. 7. Церква св. Благочестивої Параскеви в с. Десешті (Deseşti), Румунія, прибл. 1770 р.

Рис. 8. Церква Різдва Пресв'ятої Богородиці у с. Калінешті (Călineşti), Жосань Каєнь (Josani Căeni), Румунія, первісно побудована перед 1663 р.

Питанням вивчення готичної архітектури вказаного регіону опікувалися і закордонні автори, зокрема румунські дослідники І. Бирля, А. Бабош, В. Братулеску, Н. Картожан, І. Міхалій, Дж. Паттерсон. На Закарпатті вивченню церковного живопису регіону, включаючи Мараморощину, приділяє увагу доктор мистецтвознавства М. Приймич. У його праці «Церковний живопис Закарпаття» та монографії 2017 року «Церковне професійне малярство Закарпаття» систематизовано, охарактеризовано та здійснено мистецтвознавчий аналіз цих пам'яток, а також вказано імена тогочасних малярів, зокрема: Стефан Малляр Теребельський – працював над розписами церкви Св. Параскеви в Олександрівці в 1779 році; Іван Корнмаєр – утілював розписи церкви Св. Миколая Чудотворця в Данилові в 1828 році; Яворський з Вилок – виконував 1769 року розписи іконостаса в церкві Св. Арх. Михаїла в с. Крайниково; Антоній Валі – здійснив барокові розписи в церкві св. Миколи Чудотворця в с. Колодне у XVIII ст.; Ілля маляр Хустський та Францішек Маляр [2].

На території Румунії питання церковного живопису дерев'яної готики вивчала дослідниця А. Поп-Брату, яка в 1982 році видала монографію «Мараморошський настінний живопис. Малярі та стилістичні взаємовпливи», у якій висвітлила не відомі до того часу імена таких народних малярів, як Олександр Понехальський, якому приписують більшість настінних розписів та іконопис у церквах Мараморощини, Раду Мунтяну, Янош Опріш, Тоадер Ходор. До того ж А. Поп-Брату аналізує ці стінописи як вагому частину культурної спадщини Мараморощини. Кількома роками раніше церковний живопис, зокрема давні ікони, також аналізував дослідник М. Порумб, який висвітлив це питання у своїй двомовній книзі «Мараморошські ікони» 1975 р. («Icoane din Maramureş»).

Підсумовуючи, зазначимо, що відомих дерев'яних церков на Закарпатті, що мали та мають готичні шпилясті завершення, ми виявили 32, з яких збереглись – 22, а 10 були втрачені (внаслідок пожеж і перебудувань). На території сучасної Румунії в Марамуреші готичних дерев'яних церков (за нашими підрахунками) виявлено близько 45. Отже, за останніми підрахунками, кількість збережених готичних церков становить 77 будов. З них на Закарпатті дерев'яних готичних споруд XV століття – 3 церкви, XVI – 2 церкви, XVII – 8 церков, XVIII – 11 церков, XIX – 8 церков. На території сучасної Румунії, за нашими підрахунками, дерев'яних готичних споруд XIV століття – 1 церква, XV – 4 церкви, XVI – 3 церкви, XVII – 9 церков, XVIII – 17 церков, XIX – 10 церков. Тож можемо стверджувати, що найдавніші церкви сконцентровані в долині р. Тиса, де в той час знаходилися найдавніші та найбагатші поселення. Значно пізніше цей тип храмів поширюється на передгір'я та на території Верховини.

Проведені дослідження дають підстави говорити про духовні впливи візантійської традиції на церковне мистецтво Закарпаття та Румунії у XVII–XVIII століттях з близьких духовних осередків Перемишля (Польща) та Сучави (Румунія). Це мало значення в розвитку іконографії на Закарпатті, зокрема ікони арх. Михаїла із села Крайниково Хустського району (XVI ст.), у якому прослідковуються ознаки візантійського малярства [2, 61–65]. У візантійському мистецтві зазвичай виділяють два напрями: перший – характеризується елліністичною довершеністю та естетизацією, і його пов'язують зі столицею; твори другого напряму характеризуються схематизмом, декоративністю та часто індивідуальною експресивністю автора, він розвивався в регіональних культурах: коптській, сирійській, вірменській. Це також може свідчити про те, що Мараморош перебував під впливом візантійської традиції. Збережений матеріал дає підстави вважати, що саме цей схематичний напрям представлений у церковному мистецтві Мараморошa.

Література

1. Логвин Г. Н. По Україні. Київ : Мистецтво, 1968.
2. Приймич М. Церковний живопис Закарпаття. Ужгород : Карпати, 2017.
3. Сирохман М. Церкви України: Закарпаття. Львів, 2000.
4. Сирохман М. Втрачені церкви Закарпаття. Торонто; Ужгород, 1999.
5. Bârlea Io. Însemnări din bisericile Maramureşului. Bucureşti, 1909.
6. Brătulescu V. Biserici din Maramureş. *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*. 1941. XXXIV. Pp. 107–110. 150 p.
7. Bud T. Date istorice despre protopopiatele, parochiile şi mănăstirile române din Maramureş din timpurile vechi până în anul, 1911.
8. Porumb M. Biserici de lemn din Ţara Maramureşului. *Monumente istorice şi de artă religioasă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului şi Clujului*. Cluj. 1982. Pp. 97–130.
9. Porumb M. Biserici de lemn din Maramureş. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2005.
10. Pop-Bratu A. Pictura murală maramureşeană. Meşteri zugravi şi interferenţe stilistice. Bucureşti: Editura Meridiane, 1982.
11. Patterson Jo. Wooden Churches of the Carpathians, A comparative study. New York : East European Monographs, 2001.
12. Stahl P. H. şi Petrescu P. Arhitectura de lemn a Maramureşului. *Arhitectura RPR*. 1958. № 1–2. P. 48–57.
13. Ştefănescu I. D. Arta veche a Maramureşului. Bucureşti: Editura Meridiane, 1968.

Бутовська Олександра,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СИМВОЛІКА КВІТІВ У ЖИВОПИСІ ГЕННАДІЯ ГОРБАТОГО

Квіти – універсальний символ краси,
єдиний для всіх культур і народів [1, 5].

Вважають, що мова квітів виникла на Сході, а в Європі про її існування дізналися завдяки великим географічним відкриттям. Моряки, торговці та місіонери на початку XVI століття почали привозити до Європи дивовижні квіти й плоди з Азії, Америки та Африки. Незабаром з'явились атласи «живих зображень» з пробними замальовками небачених рослин [3, 6].

На початку XVIII століття Мері Уортлі Монтегю, дружина британського посла в Константинополі, розкрила таємницю турецької таємної мови квітів, яку використовували на Сході з давніх давен. Захід підхопив цю традицію – і друзі та закохані почали відправляти одне одному таємні послання за допомогою квітів й інших частин рослин. Lingua Flora перетворилась на складну мову квітів. Люди продовжували ускладнювати символічні значення, пов'язані з квітами, і тоді виникла необхідність в укладанні довідників, що часто видавали анонімно. Серед них був посібник Шарлотти де ла Тур «Мова квітів» («Le Language des Fleurs»), виданий у Франції в 1818 році [2, 8].

Художники всіх часів робили квіти головними героями своїх творів, а також використовували квіткову символіку в картинах, іконах, настінних розписах як спосіб донести до глядача глибокий зміст. Зображаючи квіти, вони ніби зашифровували в них таємні послання. Так, художник Ежен Делакруа вважав, що «зображення квітів – боротьба з часом», і намагався зобразити квітку, ще до моменту її зів'янення.

Сьогодні мистецтвознавці, експерти та поціновувачі можуть «прочитати» приховані в картинах майстрів «послання», використавши мову квітів, – флоріографію. Завдяки саме вигаданій мові квітів, ми дізнаємося, що анемони символізували чистоту, щирість і сором'язливість [3, 13]. Гвоздики в християнській символіці нагадували про страждання Христа, а зображення гвоздики на одязі Богоматері означало християнське поняття любові [3, 31]. Стародавні греки часто зображували богиню родючості Деметру з букетом маків у руках як символ заспокоєння і полегшення страждань. А слов'яни вважали мак головним символом літнього свята квітів – Маковея [3, 76]. Квітку фритилярії художники часто поміщали зверху квіткової гірлянди, навколо Богоматері з немовлям, ніби одягаючи на неї природну корону [3, 162]. Фіалку вважали символом сором'язливості, чистоти й вірності ще за часів Шекспіра [3, 187]. Квіти камелії символізували зовнішню досконалість [2, 31].

Від традицій сходу та стародавньої міфології, через роботи майстрів Відродження та численні натюрморти фламандських живописців символіка квітів потрапила й у роботи сучасних митців. Так, Геннадій Горбатий – художник, який активно зображає квіти та квіткові композиції протягом усього власного творчого шляху. З 1992 року він проживає і працює в Німеччині, тому більш відомий у Європі, ніж в України [4, 177]. Саме бажання висвітлити творчість митця перед українським суспільством і стало для нас поштовхом до дослідження його творів.

Геннадій Горбатий народився 1955 року в м. Ангарську Іркутської області (російська федерація), куди із Західної України за релігійні погляди було депортовано його батьків. У 1977–1981 роках він навчався в Кримському художньому училищі ім. М. Самокиша (майстерня Г. Куриленка). У 1981–1987 роках студіював живопис у Київському державному художньому інституті, де його викладачами були В. Гурін, В. Забашта, О. Лопухов та Л. Вітковський. У 1987–1992 роках митець працював у м. Чернівці, а від 1992 року мешкає в Німеччині. Працює в галузі станкового живопису та монументального розпису. Від 1989 року є членом Національної спілки художників України. Від 1999 року – член Спілки професійних художників Німеччини (Berufsverband Bildender Künstler). У 1995–2001 роках входив до складу мистецького об'єднання «Aaron», а в 1996–2016 роках – «Paradox». Має численні відзнаки імпрез європейських художників, серед яких – диплом і медаль V міжнародного симпозіуму мистців Європи «La Torre di Babele» («Вавилонська вежа», 1997, Італія), диплом Академії малярства та каліграфії (2005, Китай) [4, 177].

У творчості Г. Горбатого можна прослідкувати багато звернень до зображення квітів. Квіти стають головними героями його натюрмортів («Іриси», 2019; «Маки», 2012; «Бузок», 2010; «Букет», 1999) і сюжетних робіт («Мальви», 2017; «Дідова хата», 2017; «Розквіт», 1998; «Маки Донбасу», 2016), доповнюють портрети («Сан-Ремо. Лена», 2010; «Сім'я Ері»), і, звісно ж, квіти є частиною пейзажів («Земля в Чорнобилі»).

У багатьох роботах, квіти стають об'єктом передачі майстерності художника та його бажання ніби зупинити мить, зробити їх частиною вічності, а часом і власних спогадів. Так, у багатьох роботах, художник ніби звертається за допомогою квітів до свого коріння, до України. Такі висновки можна зробити з робіт із зображенням цвіту калини («І калина цвіте…», 2018; «Калиновий гай», 2015), соняшників («Соняшники», 2010; «Соняшники», 2013; «Земля в Чорнобилі»), мальв («Мальви», 2017). Митець використовує квіти як художній символ, своєрідний засіб виразності. За допомогою квітів він передає власні відчуття. Тож загальноприйнята символіка відходить на другий план, а художник надає квітам свого значення, особистого таємного змісту. Зокрема, у роботі «Дідова хата» (2017) художник зображує на першому плані квіти іпомеї, що обвивають паркан, як знак прихильності до сім'ї. На другому ж плані, ніби на старому фото, зображені чоловік і жінка біля хати як символ далеких дитячих спогадів майстра.

Особливе місце у творчості Г. Горбатого посідають маки. Про це свідчать численні натюрморти й сюжетні роботи із зображенням цих живописних квітів. У роботі «Маки Донбасу» (2016) художник порівнює пелюстки квітки червоного маку з полум'ям, а тичинки з гільзами від патронів. Так мак стає своєрідним художнім символом трагічних подій у сучасній Україні. У роботі «Літо» майстер передає особливий настрій швидкоплинності часу. Нечітка, змазана фігура дівчини в червоній сукні з вінком маків на голові ніби вислизає крізь пальці, як і такі цінні, теплі літні дні, яких завжди так мало.

На рівні з маками художник приділяє багато уваги ірисам. Ці неймовірно фактурні квіти стають героями багатьох натюрмортів, а також художніми символами сюжетних картин. Так, якщо детальніше розглянути картину «Розквіт» (1998), крізь буяння яскравих мазків не одразу, але бачимо, квітку білого ірису, що відкриває нам свої пелюстки й у самому серці якої зображено сплетіння двох людських силуетів. Отже, коли глядач занурюється в цю, на перший погляд, абстракту композицію, стає очевидним, що ми спостерігаємо за розквітом людських почуттів.

Ще одна робота, у якій лише маленький букет квітів говорить дещо більше, – це портрет «Сім'я Ері». Головними героями картини є чоловік і жінка, на задньому тлі художник використовує ледь помітні прозорі плями й силуети, ніби їх далекі спогади, а ось на першому плані невеличкий, яскраво синій букет незабудок у руках жінки як згадка про їх незабутнє кохання.

Розглянувши декілька робіт Геннадія Горбатого, можемо зробити висновки, що художник активно користується символікою квітів, надаючи роботам одночасно символічного й емоційного змісту. Квіти привносять особливу чуттєвість у його роботи та розповідають певні історії. Використовуючи квітку як художній символ, автор надає нам можливість побачити не лише те вагоме, що він вклав у роботу, але й свій власний зміст. Так у глядача з'являється можливість побудувати нові асоціації, побачити цікаві метафори чи порівняння.

Література

1. Калмыкова В. Цветы. Великие полотна. Белый город, 2011.
2. Дэвис Д., Сондерс Д. Тайный язык цветов. Москва, 2020.
3. Любовь к ботанике. Санкт-Петербург, 2019.
4. Міщенко І. І. Живопис Геннадія Горбатого: крипто-реалізм як подолання імітації дійсності. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 176–180.

Глєбова Анастасія,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИДЖИТАЛІЗАЦІЯ І ТОКЕНІЗАЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

У 2021 році ринок цифрових артактивів сягнув рекордної позначки – 2,7 млрд доларів, остаточно виокремивши цифрове мистецтво як складову артринку, що найбільш активно розвивається. Серед основних чинників феномену стрімкого розвитку ринку цифрового мистецтва – популяризація інструменту токенізації, що, за очікуванням світової спільноти, мав задовольнити попит на захист права власності на цифрові твори.

Розглянемо основні етапи токенізації творів мистецтва:

1. Диджитизація (зацифрування) – технічний процес переведення будь-яких даних у цифровий формат. Сприяє збереженню і каталогізації творів мистецтва, забезпечує доступ до якісних цифрових аналогів фізичних творів, що недоступні відвідувачам через заходи збереження роботи або ж географічний чинник.

2. Диджиталізація (цифровізація) – комплексне впровадження цифрових технологій, повна цифрова трансформація артоб'єкта. Надає нові напрями й інструменти для сфери мистецтва, нові моделі взаємодії з творами в цифровому вимірі. Поява інтернет-простору як майданчика для демонстрації та популяризації мистецтва забезпечила більшу доступність і демократизацію артринку.

3. Токенізація – процес захисту даних шляхом шифрування. У 2021 році найбільшого використання набув інструмент NFT (англ. non-fungible token) – це невзаємозамінний криптографічний токен на блокчейні, що являє собою унікальний вид активу, який може бути як повністю цифровим, так і токенізованою версією фізичних об'єктів. NFT обмежені у своїй кількості, і кожен з них є унікальним. NFT створені на блокчейні – технології децентралізації зберігання даних, яку найчастіше пов'язують саме з криптовалютами, різкий підйом яких на початку 2021 року й став одним з основних чинників підвищення попиту на NFT як інструмент.

Інновація та основні перспективи використання інструменту токенізації фізичного твору мистецтва шляхом створення NFT полягають у таких аспектах:

1. Переосмислення концепту власності та використання артоб'єктів у цифровому вимірі, що залежно від смартконтракту може й не означати передачу прав інтелектуальної власності, цілком аналогічно до угод стосовно фізичних творів.

2. Реалізація програмованого цифрового дефіциту. Токенізація частково вирішує питання недовіри до автентичності творів цифрового мистецтва через легкість процесу створення копій та фактичної відсутності факторів розрізнення між оригіналом та копією для творів деяких форматів, шляхом визнання легальним тільки певний тираж цифрової роботи, історія якого фіксується на блокчейні.

3. Децентралізована модель ринку та більша прозорість транзакцій. Платформи цифрового мистецтва надали митцям і колекціонерам можливість взаємодії без звернення до інших представників артринку: галерей, аукціонних домів, дилерів тощо. Це змусило останніх активно пристосовуватися до реалій цифрового виміру, тож у березні 2021 року було здійснено історичну покупку роботи «Everydays – The First 5000 Days» митця Beeple за 69,3 млн доларів, організовану аукціонним домом Christie's.

Отже, новий етап розвитку артринку вже полягає в диджиталізації та токенізації творів мистецтва. Наступним кроком має стати регуляція та введення поняття NFT в національні законодавства, що зробить процес токенізації творів культурної спадщини людства більш активним та прозорим.

Гольденберг Анна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПЕТРО ПЕЧОРНИЙ: ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

Дослідження присвячене творчості видатного сучасного художника України Петра Петровича Печорного. Історико-біографічний метод застосовано для вивчення біографії художника, її найбільш значущих аспектів і етапів, що вплинули на формування світогляду та майстерності митця. Дослідження здійснено з урахуванням статей, каталогів та альбомів художника, зокрема «Кам'яний спалах» [1]. Отже, метою нашої публікації є виявлення специфіки творчості П. Печорного й основних факторів, що зумовили становлення педагогічного методу майстра. Ми розглянемо найбільш цікаві, на нашу думку, твори художника, виконані в різних техніках. Для аналізу робіт залучені також спогади Петра Печорного «На отчій землі» [2]. Водночас у ході наукової роботи ми використовували матеріали з інтерв'ю з Петром Петровичем та його учнями, зокрема з Леонідом Нагірняком, з яким ми поспілкувалися.

Суспільство завжди цікавилося видатними особистостями, розвитком їхньої діяльності та впливом на оточення. У глобальному сенсі творчість окремого видатного діяча становить частину духовного світу країни та демонструє багатопланові прояви світового мистецтва. Доцільність вивчення творчості окремої особистості полягає, по-перше, у тому, що творчість індивіда є дзеркалом часу та історичних процесів, а сама творча робота – культурною цінністю, що створює світ навколо себе. По-друге, важливим є вплив діяльності творця на життя суспільства шляхом передачі власного досвіду іншим.

Петро Печорний – відомий сучасний український мистець, народний художник України, провідний майстер сучасного декоративного мистецтва. Він працює в галузі кераміки, фарфору, фаянсу, графіки та скульптури. Це багато обдарована талантом непересічна особистість, яка творить та зберігає важливий зв'язок між минулим і теперішнім українського народу. Його діяльність відмічена державними нагородами, роботи зберігаються майже в 30 державних музеях України та світу, багатьох приватних колекціях. Окреме місце посідає його літературна та педагогічна діяльність. Педагогічна діяльність П. Печорного складається з двох напрямів: наукової та практичної. Він є автором низки книг. З 2000 року працює в Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (нині – Державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука) та плідно творить як майстер.

Петро Печорний втілює у творчості традиційні українські образи. Він є щирим патріотом та інтелектуалом. Зберігати власну національну культуру, знати доробки таких видатних художників, як Петро Печорний важливо в контексті усвідомлення людиною приналежності до певної спільноти, визначенні колективної ідентичності. Майстерність Петра Печорного ґрунтується на трьох складових: високий професіоналізм, народність і природа.

Народився митець у 1932 році в селі Роїще на Чернігівщині. Чернігівщина – земля, багата на історичні події та живописну природу. Мальовничі пейзажі й сільське життя заклали основу для вміння бачити форми цієї природи, надихатися її проявами. Виховувався Петро Петрович у багатодітній родині. Дитинство та напівсирітська юність його пройшли в селі в складних життєвих умовах і праці. Самостійність і воля до життя сформували в Печорному вольовий характер. Працьовитість та цілеспрямованість є важливими рисами його особистості і як людини, і як митця. Автор понад 1500 декоративно-прикладних творів, а також графіки й живопису, постійно робить замальовки, нині завершує нову книгу. Багатоплановість є однією з рис творчості П. Печорного. Розглядаючи альбоми та каталоги його робіт, можемо вирішити, що то працював не один, а декілька різних мистців.

Ще одна складова творчості П. Печорного – народність. Першим кроком на творчому шляху було навчання в Київському училищі прикладного мистецтва в Лаврі. Саме там було закладено цікавість до стародавніх традицій українського національного мистецтва. Петро Петрович з теплотою згадує своїх учителів, зокрема Євгена Святського, який читав курс лекцій про станкову та вжиткову графіку. Саме місцезнаходження навчального закладу наповнювало одухотвореністю та викликало увагу до образів православного мистецтва. Вивчаючи творчість П. Печорного, О. Ханко вказує, що «оригінальна його творчість у сучасних формах заснована на втіленні традиційних образів… у його самостійному мистецькому світі українська традиція і українська сучасність пов'язані нероздільно» [1, 74]. Один із популярних образів художника – Праматір-Богиня-Берегиня, заступниця з молитовно піднятими руками. Образ Козака Мамая в Петра Печорного є символом України, українського спасителя. Народні уявлення про героїзм і захист Вітчизни втілені в образах Іллі Муромця, Кирила Кожум'яки, Добрині Микитича. Козацькі образи – Богдан Хмельницький, Козак Голота, Северин Наливайко – уособлюють захисників рідної землі. Ще один поширений у творчості Петра Печорного образ – птах Сирин (птах-діва, яка охороняє Сонце, дерево життя, рай) і птах Фенікс, який відроджується з попелу до нового життя. Водночас шевченківська тема проходить крізь усю творчість П. Печорного. У численних доробках художник втілює образи балад. Закодовані знаки вільно розміщені на площинах або є основою геометричних орнаментів. Сам П. Печорний наголошує, що традиція для нього – то є дух.

Ще одна складова творчості Петра Печорного – високий рівень майстерності. Навчання в Ленінграді для майбутнього художника стало класичною школою. Він надихався самою творчою атмосферою міста та закладу вищої освіти, музеями, викладачами. Як згадує художник, «навчаючись в Ленінграді, не можна не горіти мистецтвом, не можна бути пасивним в оточенні поетичної творчої атмосфери студентів і викладачів» [3]. У майстра багато реалістичних творів – ліричних пейзажів, вишуканих натюрмортів, портретів.

Декоративні тарелі, виконані Петром Печорним, багаті на розмаїття композицій і розкривають художника як живописця та вишуканого графіка. Майстерність розписів доповнюється філософським осмисленням подій цілої історичної епохи. Літературні сюжети поезій Тараса Шевченка мистець прочитав по-своєму і закарбував у своїх розписах. Композиції розташовані на складній площині, яка має вигляд увігнутого кола. Подібну побудову композиції використовували майстри в розписах куполів церков. Саме спостерігання за ними й надихнуло П. Печорного на такий варіант утілення своїх задумів. Завдяки цьому його керамічні тарелі мають монументальний характер [4].

Частину творчості митця становить монументальне мистецтво. Серед творів – монументально-декоративна скульптура «Дерево життя», виконана в інтер'єрі молодіжного кафе в Києві, скульптурні композиції «Святий Юрій», «Берегиня на коні», «Відродження України», «Ранок», «Лель», «Берегиня на коні». П. Печорний виконав монументальні композиції для оздоблення інтер'єрів громадських споруд, готелів, санаторіїв, будинку культури в Полтаві, заводу радіоприладів у Чернігові, вестибюлю та ресторану-кафе нового телецентру в Києві, редакції «Київська правда» та Київського телецентру.

Як зазначає сам художник, секрет його плідної роботи полягає у важкій, часом каторжній праці у майстернях. Протягом 1966–1970 років він працював головним художником на Городницькому фарфоровому заводі в Житомирській області. Згодом очолював лабораторію нових форм, фарб і деколей Українського науково-дослідного інституту кераміки і скла в Києві. Працював також у творчо-виробничому об'єднанні Товариства охорони пам'яток історії та культури УРСР та у творчому об'єднанні «Художник».

Петро Печорний – талановитий педагог. Його головний метод – спостереження. Як згадують його колеги та учні, він має талант помічати. Всюди бачить художні форми та красу світу. Намагаючись

вхопити та виразити миттєвість, утілює це у своїх творах. Специфіка кераміки, яку він викладає, передбачає наочний метод передачі знань. Головна порада учням – не поспішати, цілеспрямовано працювати крок за кроком, починаючи з розробки ідеї. Для нього важливо прищепити студентам звичку до скрупульозного пошуку художнього вирішення майбутнього твору.

П. Печорний – авторитетна особистість. У 1997 році він став лауреатом літературно-мистецької премії ім. Івана Нечуя-Левицького. Написав численні наукові праці, а його інтерв'ю часто цитують у профільних мистецьких колах. Друкує книгу, де докладно ділиться технікою та особливостями виконання на конкретних прикладах своїх творчих робіт. Це нагадує сучасні майстер-класи високого рівня. У світі сучасної педагогіки існує явище недомовленості та приховування секретів унікальності та майстерності. Натомість Петро Печорний – щирий талановитий педагог з високим фаховим рівнем. Повага до колег і студентів забезпечують професорові П. Печорному заслужений авторитет мудрого учителя. Він уміло та впевнено веде молоде покоління до розуміння витоків справжнього мистецтва, навчає головному – мислити, творити, шукати свій шлях у житті [5].

Література

1. Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка : монографія. Київ : О. Ханко, 2007. 303 с.

2. Печорний П. П. На отчій землі : спогади. Київ : О. Ханко, 2008. 170 с.

3. Печорний П. Маю справу з вічним матеріалом, що у вогні не горить і у воді не тоне. *Комітет з національної премії України імені Тараса Шевченка*. URL : http://www.knpu.gov.ua/content/-петро-печорний (дата звернення: 25.09.2021).

4. Єфремова В. Майстер декоративно-прикладного мистецтва. *Хрещатик*. 2013. № 10. С. 2.

5. Бекетова І. Дерево життя. *Музей українського декоративного мистецтва*. URL: https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/PECHORNY (дата звернення:15.10.2021).

Євсев'єв Дмитро,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ЦИФРОВОГО АРТРИНКУ НА РОЗВИТОК СУСПІЛЬСТВА

Становлення цифрового мистецтва пов'язане з удосконаленням науки й технологій, а також з художньо-історичним розвитком суспільства. На сьогодні термін «цифрове мистецтво» як високотехнологічна форма мистецтва так і не набув усталеного визначення та з моменту виникнення мав різні назви. Зокрема, протягом 1960–1990 років у фаховому середовищі й серед користувачів комп'ютерної техніки використовували такі назви: комп'ютерне мистецтво, мультимедійне мистецтво, кібермистецтво. Сьогодні ж паралельно з терміном «цифрове мистецтво» вживають й інший – «медіамистецтво», який у кінці XX століття здебільшого використовували в кіномистецтві [1].

Рис. 1. Призначення. 2000 р.

Цифрові технології досягли такого рівня розвитку, що дають абсолютно нові можливості для творчості й сприйняття творів цифрового мистецтва. Наприклад, такі технології додали новизни композиційним творам і колажам, оскільки вони дають змогу з'єднувати окремі елементи, зосередившись на вигаданій формі реальності.

Рис. 2. Темний кінь абстракції. 1995 р.

Зачинателем мультимедійного колажу слід вважати Роберта Раушенберга (1925–2008) (рис. 1). Необхідно згадати також американського художника Скотта Грісбаха (1967–2010), який згенерував твір на комп'ютері з фотографічних колажів і вивів на новий рівень, властивий колажу, процес реконтекстуалізації (рис. 2).

Варто зазначити, що цифрове мистецтво тісно пов'язане з художніми течіями попередніх періодів, зокрема з дадаїзмом, «флюксусом» і концептуальним мистецтвом. Ці течії особливо важливі для цифрового мистецтва: їх послідовники надавали особливого значення концепції, події на противагу матеріальним об'єктам [1].

На сучасному артринку України, яскравим представником мистецтва, який створює картини-колажі, використовуючи класичні полотна старовинного салонного живопису, є художник і дизайнер Олексій Кондаков. У його роботах персонажі стають учасниками побутових сценок сучасного міста Києва. Особливе місце в його роботах належить київському метро та його пасажирам і працівникам. Наприклад, колаж, де зображена продавчиня квіткової ятки в переході метрополітену (рис. 3). У О. Кондакова боги сходять з неба, щоб допомогти пізнати власне «Я» та навколишній світ. Його образи зрозумілі для споживача артпродукту, де поєднання минулого та майбутнього є привабливим і близьким для поціновувачів колажів [2]. Як бачимо, нові цифрові технології та авторські концепції вивели мистецтво на новий рівень.

Рис. 3. Reality – продавчиня квітів. 2017 р.

Неоднозначним для сфери мистецтва на сьогодні є цифрове нововведення – технологія блокчейн. Вона забезпечує: *прозорість* – зберігається вся інформація про проведені операції за всю історію створення певної системи; *стабільність* – неможливо видалити чи замінити інформацію «заднім числом», можна лише здійснити нову угоду (операцію); *незалежність* – інформація зберігається не на одному центральному сервері, а на безлічі комп'ютерів-учасників мережі [4]. Блокчейн задовольняє потреби всіх учасників артринку, забезпечуючи безпрецедентну безпеку і ліквідність угод. Така технологія, безумовно, є позитивною для розвитку артринку, надаючи обом учасникам договору можливість узгоджувати деталі транзакції в безпечному та надійному середовищі завдяки інтерактивним контрактам на основі токена ARTK [3]. Отже, розробники вважають, що подібний цифровий інструмент дасть змогу зацікавленим особам використовувати твори мистецтва як об’єкт для інвестицій.

Отже, ми бачимо неоднозначність впливу процесу цифровізації на артринок. Можливість ознайомити з твором мистецтва значну аудиторію споживачів є неоднозначною стосовно існування приватних галерей та виставкових експозицій. Слід також підкреслити, що нові цифрові технології, наприклад блокчейн, вирішують проблему авторського права. Тому вважаємо, що впровадження цифрових інструментів для окремих форм мистецтва на артринку може позитивно вплинути на його ефективну трансформацію.

Література

1. Пол К. Цифровое искусство. Москва, 2017. 272 с.

2. Веризм по-киевски: сюрреалистические коллажи Алексея Кондакова. ARTотека еды. URL: http://www.art-eda.info/verizm-po-kievski-syurrealisticheskie-kollazhi-alekseya-kondakova.html (дата звернення: 18.10.2021).

3. Цифровое искусство. 1321 работа, 203 художника. URL: https://artchive.ru/art_forms/digital_art. (дата звернення: 17.10.2021).

4. Що таке блокчейн? URL: https://bankchart.com.ua/finansoviy_gid/investitsiyi/statti/scho_take_blokcheyn_ (дата звернення: 18.10.2021).

Зайцева Ксенія,
студентка Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ СТИЛЮ РОКОКО В УКРАЇНІ

Рококо (франц. rococo, від rocaille – дрібний подрібнений камінь, раковини) – європейський художній стиль першої половини XVIII століття, що виник у межах пізнього бароко. Зародився у Франції, найбільшого поширення набув у період правління короля Людовика XV, вплинувши на мистецтво інших країн. Стиль рококо проявився найяскравіше в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві, а також був популярний в оформленні палацових інтер'єрів.

Відмінними рисами стилю рококо стали асиметрія, щедрий декор, світла колірна палітра. Цей стиль характеризується:

– граціозністю, легкістю, вигадливістю, декоративною витонченістю та імпровізацією, пасторальністю (зображення пастухів і пастушок на лоні природи), тяжінням до екзотики;

– орнаментами у вигляді стилізованих мушель і завитків, арабесок, квіткових гірлянд, фігурок амурів;

– відсутністю релігійного компонента (на відміну від бароко), хоча риси рококо використовували й у декорі храмів;

– поєднанням пастельних світлих і ніжних тонів з великою кількістю білих деталей і золота;

– культом прекрасної наготи, що висходиться до античної традиції, витонченою чуттєвістю, еротичністю;

– культом малих форм, камерністю, мініатюрністю (особливо в скульптурі й архітектурі), любов'ю до дрібничок, що наповнюють побут галантної людини «галантного століття» [5, 29].

Розвиток культури України другої половини XVII – кінця XVIII століття відбувався в складних умовах розгортання соціальної і національно-визвольної боротьби народу проти іноземних поневолювачів за незалежність та державність. Головну роль у цій боротьбі відіграло запорізьке козацтво, яке в боротьбі зі своїми сусідами здобуло фактичну незалежність на теренах України. Ця доба характеризується, з одного боку, розквітом української культури бароко в період гетьманування Івана Мазепи, з іншого – її нищенням російським царизмом після ліквідації Запорізької Січі у 1775 році та створенням умов, за яких вона втратила ідентичність і пристосовувалась до умов московитської держави.

Серед країн православно-слов'янського регіону мистецтво бароко набуло найбільшого розквіту саме в Україні. На відміну від західноєвропейського й російського, українське бароко не було аристократичним стилем. Певні елітарні мотиви наявні лише в літературі українського бароко, а всі інші види мистецтва бароко безпосередньо пов'язані з народною творчістю і народною свідомістю. Отже, бароко – це художній стиль, що характеризується декоративною пишністю, динамічними, складними формами й живописністю [4, 152]. Найбільш яскраво стиль українського бароко виявився в архітектурі. Його характерними ознаками є багатство й пластичність форм, світлі потиньковані стіни, застосування декоративних деталей, ліпних орнаментів, церковних бань цибулястої та грушоподібної форми.

Особливого розквіту будівництво досягло в період гетьманування І. Мазепи, який був великим меценатом і засновником низки пишних храмів. Д. Антонович називав добу І. Мазепи другою золотою добою українського мистецтва після доби Володимира Великого і Ярослава Мудрого [1, 83]. На композиційне вирішення традиційних мистецьких сюжетів мали виплив зразки західноєвропейського мистецтва: твори Рубенса, графічні альбоми, присвячені темам Старого та Нового Заповітів [2, 117]. Мистецькі твори того часу характеризуються пишним декоратизмом, захопленням формальною майстерністю і різноманітними художніми ефектами, барвистістю, мальовничістю композиції, багатою колористикою. У монументальному живописі, іконописі та портреті головним був образ людини, що формувався під впливом естетичних й етичних уявлень суспільства.

У другій половині XVIII століття барокову традицію доповнив галантний стиль *рококо*. Рококо, так само як і бароко, називають «королівським стилем». Проте, на відміну від усіх попередніх йому стилів, рококо не був тільки придворним мистецтвом Від бароко цей стиль відрізнявся значною декоративністю. Важкі й грандіозні форми пишного бароко змінила легша, витончена орнаментика ажурових прикрас. Архітектори намагалися використати світські елементи в архітектурних спорудах, були будови, що мали перехідні форми: бароко-рококо, рококо-класицизм. До них належать Андріївська церква та Маріїнський палац у Києві, собор Святого Юра у Львові, домініканські костьоли, дзвіниця Києво-Печерської лаври та ін. У стилі рококо також здійснювали внутрішнє оформлення храмів, палаців, житлових приміщень. Примхливість, витонченість, симетричність цього стилю надавали мистецьким творам неповторного колориту [3, 270].

Видатними митцями, які працювали в стилі рококо на українських землях, були архітектори Бартоломео Растреллі (Андріївська церква в Києві), Бенрнард Меретин (собор Святого Юра у Львові), скульптор Йоганн Пінзель, іконописці Олекса Антропов, Володимир Боровиковський, портретист Дмитро Левицький.

Українські землі у XVIII столітті повністю підпорядковувалися Російської імперії та Речі Посполитій. По суті, ці території були «колоніями» в складі двох імперій, розвитку яких (зокрема й культурному) не надавали достатньо уваги. Саме тому мистецтво рококо, хоча й було частково представлене на українських теренах, усе ж не набуло тут повного та яскравого свого втілення.

Література

1. Антонович Д. Українська культура : лекції. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
2. Бокань В., Польовий Л. Історія культури України : навч. посіб. Київ : МАУП, 2002. 256 с.
3. Гречко В., Чорний І., Кушнерук А., Режко В. Історія світової і української культури : підручник для вищих закладів освіти. Київ : Літера ЛТД, 2005. 481 с.
4. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 285 с.
5. Панищев А. Культорология : учебное пособие. Москва, 2009. 350 с.

Косован Андрій,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗБЕРЕГТИ СКАРБИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Інтерес до теми нашого дослідження виник у процесі наукового спілкування із завідувачем кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, академіком, професором Олександром Федоруком. Ці зустрічі спонукали: дослідити питання необхідності збереження скарбів народного мистецтва Косівщини Прикарпатського краю та втрати народних знань, що дотичні до уявлень про розвиток народних ремесел; звернути особливу увагу на вивчення потреб збереження народних ремесел у царині народного ткацтва, ковальства, різьблення, що поволі зникають у селах Прикарпатського краю. Варто зауважити, що зникають вони не насильницьким шляхом, а викликані розвитком цивілізації. Через це виникає питання: чому нинішні господині надають перевагу металевому посуду, а не користуються красивими дерев'яними виробами, що колись були популярними в селян і які можна було придбати з рук майстрів-виробників на знаменитих ринках Косова? Варто зазначити, що такі вироби мали значний попит в усіх закутках і присілках Прикарпаття.

Не будемо заглиблюватися в тему ареалу поширення народного посуду в давні часи, але зазначимо, що такий екологічно чистий дерев'яний посуд і зараз є популярним, і його активно використовують сучасні господині. Нашу увагу привертає стан українського бондарства як давнього, колись уславленого виду народної творчості, що був поширений на Прикарпатті й представлений видатними майстрами. Зокрема, ознайомившись із творчістю видатного поета Гуцульщини, шевченківського лауреата, політв'язня Тараса Мельничука, можемо побачити, що пам'ять про українське бондарство живе в його поезії і надихає майстрів на творчість, всупереч прикрим обставинам. Про бондарство можна довідатись і з публікацій голови Спілки народних майстрів Євгена Шевченка, зокрема, з його словника народної термінології «Народна деревообробка в Україні» [2, 14].

Цінною є інформація про майстрів-бондарів. Наприклад, у Прикарпатті жив і працював славетний майстер бондарства Іван Грималюк, який був відомий не лише на Гуцульщині й на Буковині. Він був родом із села Річки, і його делікатні, красиві та функціонально досконалі вироби користувалися попитом. Добре ім'я майстра зберегли в Косівському інституті декоративного народного мистецтва, там його вироби милують око звичайних відвідувачів та здобувачів вищої освіти, а також прикрашають багату колекцію виробів народної творчості в Інститутському музеї.

Ще одним видатним ремісником Прикарпаття є вчитель Вижницької художньої школи, добрий педагог, маестро, метр своєї справи, шанувальник народної творчості й усього того, що пов'язане з народною культурою Карпат, – Володимир Іванович Ворончак. Автору пощастило бути учнем Володимира Івановича. Академік О. Федорук у 2021 році в щомісячнику «Буковинський журнал» видав статтю про Вчителя. У ній зазначено, що «численні бондарські твори Володимира Ворончака, популярні серед шанувальників мистецтва, стали окрасою приватних помешкань, про його чудо-свічники «Аркан», «Клятва опричників», дзвінки-пасківники, «Дзвони», «Крашанки», про декоративні тарелі, виконані в техніці випалювання, писалося не раз» [1, 260]. Автору пощастило часто бувати в столярній майстерні Володимира Івановича й спостерігати народження з його талановитих рук красивих витворів, що були наче промені його світлої душі. У них відчувається тепло рук видатного майстра народної творчості нашого краю. Цікаво було слухати самого метра, його розповіді про початок і хід творчого шляху, історії про його доробки, яких накопичилося чимало за роки творчості. Поспілкувавшись із ним, автор дізнався про його творчий шлях, вподобання дитинства, вплив на нього культури рідного краю – Тернопільщини. Ще змалечку видатний бондар любив малювати, творити щось, це вподобання переросло у вступ до художнього технікуму, де пан Володимир набув мистецького вміння та художнього досвіду. У 1975 році робота у смт Смига на Волині дала змогу вчителеві відвідати безліч виставок та майстер-класів, де він захопився ідеєю традиційної обробки дерева, що так цінно в декоративному мистецтві. Перебуваючи на виставці в Києві, Володимир Ворончак поділився своїм захопленням з Василем Парахіним – дослідником традиційного народного мистецтва та технологій. В. Парахін запропонував В. Ворончакові спробувати себе в бондарстві та звернутись до відомого майстра своєї справи – Грималюка, про якого ми згадували вище. Вже на Косівщині молодий Володимир почав навчатись бондарству та народній орнаментиці, щоб власноруч оздоблювати свої вироби, у які він вкладав душу.

Володимир Іванович не раз експонував свої твори в залах Національної спілки майстрів народної творчості України. Його твори представлені в музеї народної творчості у Вижницькому коледжі народного мистецтва, у Коломийському та Косівському музеях народного мистецтва. Автор також має кілька виробів бондарства, подарованих майстром.

Відмінною рисою мистецьких виробів і творів В. Ворончака є те, що вони виготовлені зі світлого смерекового дерева і його білизна робить такі твори милозвучними: вони не лише милують людський зір, а й зігрівають душу. Народний майстер України орнаментує поверхню творів делікатною лінією паяльника – народжується гуцульський штриховий орнамент на структурі білого дерева, тобто контрастове поєднання чорне-біле справляє приємне враження. Тепер Володимир Іванович проводить власні виставки та надихає молоде покоління навчатись і берегти народне мистецтво, що уособлює нашу історію та культуру.

Деревообробна культура таких виробів має давнє традиційне походження. Фактично це скарб нашого народного мистецтва, тому цю старовинну карпатську культуру необхідно берегти й шанувати. Вона ще не зникла, вона живе й поширюється в Прикарпатському краї. Цьому сприяє той факт, що високе народне мистецтво країни творять такі шляхетні ентузіасти, як Володимир Іванович Ворончак.

Література

1. Федорук О. Мистецтво Ворончака в контексті української культури. *Буковинський журнал.* 2021. № 3. С. 258–260.

2. Шевченко Є. Народна деревообробка в Україні. Київ : Артанія. 1976. 258 с.

Леонтьєва Олена,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК СУТТЄВИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЕСТАМПУ

Останнім часом друкована графіка все більше позбувається утилітарних функцій та перетворюється на чисте мистецтво. У цьому процесі спостерігається втрата прив'язки тематики та сюжетів графічних творів до явищ чи подій реального життя. Особливо це стосується естампу, оскільки книжкова графіка за будь-яких умов не може далеко відійти від сюжету ілюстрованої книги, плакат – від певної події чи конкретного заклику, а екслібрис – від особистості замовника.

В естампних техніках з початком періоду незалежності та навіть дещо раніше розпочинається злет вільної від ідеології та інших умовностей графіки, коли на перший план виходить рефлексія автора твору. Зображення майже втрачають реалістичність, починають переважати сюрреалістичні, містичні та міфологічні сюжети, сповнені неоднозначних символів та неочевидних смислів. У цьому випадку реципієнтові – глядачеві чи дослідникові – для розуміння відбитку недостатньо знати назву твору, що часто не виконує функцію називання сутності зображення або його тлумачення. Кожне зображення потребує розуміння та інтерпретації (як результату процесу розуміння). І тут в пригоді стає герменевтика, що в найширшому сенсі є мистецтвом розуміння.

Поява герменевтики як науки про тлумачення стала найважливішою подією на шляху до трактування мови образотворчого мистецтва взагалі. Слово «герменевтика» було відоме вже в античні часи. Ним позначали тлумачення незрозумілих місць в авторитетних текстах. Воно було пов'язане з ім'ям давньогрецького бога торгівлі, випадку, хитрості, злодійства, юнацтва та красномовства – Гермеса. Це божество сприймали передусім як провідника душ померлих до підземного царства, посередника між двома світами, отже, герменевтика була своєрідним шляхом, умінням дійти до смислу та провести цей смисл у текст.

Протягом періоду Середньовіччя, епох Відродження та Просвітництва герменевтику використовували для роз'яснення складних і «темних» місць Біблії. Але по-справжньому науковою та універсальною герменевтику зробив німецький мислитель початку XX ст. Вільгельм Дільтей.

У сучасному вигляді герменевтика як метод розуміння твору через тлумачення наявних у ньому інакомовностей та інтерпретацію багатозначних символів постала в другій половині XX ст. Філософами, які зробили значний внесок у герменевтику, є німець Ганс-Георг Гадамер, француз Поль Рікер та італієць Еміліо Бетті. Цей метод відносять до нових методів наукової атрибуції художніх творів поруч з методами: іконографічним, іконологічним та формально-стилістичного аналізу [1, 12]. Саме звертання до герменевтики дає змогу глибше проникнути в зміст мистецького твору та віднайти неявний сенс його образів. «Герменевтика художніх образів спрямована на виявлення того знання, яке транслює цей образ. Більше того, герменевтичний підхід до інтерпретації смислу художніх образів дає

можливість реконструювати цілісну картину світу з притаманною цій культурі традицією передачі знання у формі мистецтва, виявити роль і значення зразків мистецтва як особливого способу освоєння дійсності та вираження типового для цієї історичної епохи знання» [2, 3].

Що стосується інтерпретації творів сучасного мистецтва, то науковці визнають, що це є одним з найскладніших питань мистецтвознавства. Невід'ємною складовою мистецтвознавчої експертизи є опис тематики й сюжету зображеного, що може викликати складнощі у випадку із сучасним образотворчим мистецтвом взагалі й естампом зокрема. Та розуміння мистецтва є проблемою не тільки для вчених, але для всіх людей, які намагаються розібратися в тому культурному просторі, що їх оточує.

З одного боку, інтерпретуючи твори мистецтва, виявляючи їхнє культурно-історичне значення, ми отримуємо деякі знання про певний період часу, культурну традицію, сприйняття світу, вільно чи мимоволі привнесені у твір його автором. Невипадково є поняття про місце художника в історії. Тобто трактування є неможливим без розуміння історичних подій, культурного оточення та біографії автора. Тим більше, що розуміння художником самого себе теж постійно змінюється до самого кінця його життя.

З іншого – у будь-якому процесі трактування інтерпретатор неминуче переносить свої категорії мислення, своє суб'єктивне розуміння на те, що інтерпретує. Інтерпретатор завжди входить у будь-яку систему розуміння з уже наявним перед-розумінням. Тобто сенс внесеного у твір і сенс винесеного з нього не можуть бути тотожними. Тому можливі різні трактування одного твору. Звідси випливають основоположні тези філософської герменевтики Гадамера, якими буде керуватися автор дослідження естампу у своїй роботі:

– інтерпретація є принципово відкритою та не може бути завершеною;

– розуміння тексту є невіддільним від перед-розуміння інтерпретатора [3].

Знайомлячись з інтерпретацією будь-якого твору, ми стикаємося зі складною семантичною системою, у спробі розуміння якої, не можна обійтися лише інтелектуальними здібностями, просто переводячи знайомі образи в поняття. На символічному рівні цього недостатньо, має бути ще й інтуїція, яка дає змогу тлумачеві в нагромадженні символів бачити певне значення, оскільки ці символи є полісемантичними та не мають однозначного змісту.

Отже, звернення до творів сучасної української станкової друкованої графіки, що апелюють до широкого кола тем, мотивів, сюжетів та є дуже різноманітними за своїми стилістичними особливостями, неминуче зумовлює входження герменевтичного методу до методологічного інструментарію дослідження. При цьому герменевтика не може бути вичерпним методом, як і будь-який інший метод чи стратегія пізнання не можуть бути вичерпними.

Література

1.Михайлова Т. Б. Экспертиза культурных ценностей. Екатеринбург, 2020. 156 с.

2. Букреева А. Н. Герменевтический подход к анализу смысла художественных образов : дис. … канд. фмлософ. наук: 09.00.01. Москва, 2018. 161 с. URL: https://iphras.ru/uplfile/zinaida/ROOTED/aspir/autoreferat/bukreeva/dИssertatsИуа__bukreeva.pdf (дата звернення: 19.10.2021).

3. Гасилин А. Искусство понимания. Основы философской герменевтики. Лекция. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BPQwl-zR0vM&t=5003s (дата звернення: 19.10.2021).

Любічанська Ольга,

студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЛОМОН КИШИНІВСЬКИЙ – ВИДАТНИЙ ПРЕДСТАВНИК ЄВРЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ОДЕСИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У мистецтвознавчому просторі нині актуальними є пошуки нових векторів дослідження здобутків художників України, зокрема вивчення художньої творчості митців у поєднанні хронологічного, територіального й національного виміру водночас. Таким є творчий доробок єврейських митців Одеси, чий шлях окреслений другою половиною XIX – початком XX століття та являє собою поєднання тогочасних тенденцій образотворчого мистецтва з рисами єврейського мистецтва.

У цьому перетині працював і Соломон Кишинівський (1862–1942), життєвий і творчий шлях якого пов'язаний з Одесою – містом, у якому завдяки унікальному історичному шляху, географічному розташуванню, багатонаціональному складу сформувалась його самобутня художня традиція. Соломон Кишинівський – випускник Одеської рисувальної школи товариства витончених мистецтв (1879–1893). У 1884–1888 роках навчався в Академіях мистецтв у Мюнхені (Німеччина), Парижі (Франція), Римі (Італія). Реалізував себе в станковому живописі та графіці, викладацькій справі. Співпрацював з періодичними виданнями як художник та рецензент. Провадив активну

виставкову діяльність, зокрема, у 1906–1908 роках було проведено три персональні виставки робіт майстра. Був активним учасником колективних виставкових проєктів, серед яких – виставки Товариства південно-російських художників, членом якого був з 1891 року. Життєвий шлях митця завершився в Одесі під час Другої світової війни у створеному окупаційними військами гетто [1; 2].

Художній спадок Соломона Кишинівського зберігається в приватних колекціях та музейних установах України, зокрема у фондах Одеського художнього музею, низки країн пострадянського простору (Державна Третьяковська галерея) та Європи, і майже не представлений на артринку [3].

Рисунки вугіллям із зображеннями фігур натурників, приналежні до часу здобуття академічної освіти, свідчать про високий рівень художньої майстерності Соломона Кишинівського. На художню манеру раннього періоду творчості в роки академічного навчання вплинули традиції реалістичного мистецтва художників-передвижників. До цього періоду належать пейзажні твори, виконані в палітрі, де переважає синя, сіро-чорна та сіро-зелена гама кольорів; паркові й архітектурні ансамблі, побачені митцем під час навчання за кордоном. Тематичне спрямування 1889–1895 років – переважно побутові сцени та фіксація життя бідних верств населення Одеси, виконані в притаманній передвижникам темній палітрі кольорів. Переважає сіро-чорна гама. Із часом колорит поступово світлішає, починають переважати сріблясті тони, помітне застосування більш різноманітного локального кольору предметів. Його роботи періоду 1903–1914 років вирізняє більш яскрава та насичена палітра, чисті кольори спектру, широка імпресіоністична манера письма. Це, наприклад, «Порт» (1913) та «Дача на Малому Фонтані» (1913). До жанрового спектру Соломона Кишинівського належать пейзажі, побутові сцени, портрети. Серед них – «В майстерні скульптора» (1889), «Портрет артиста В. М. Давидова» (1902, Одеський художній музей) [5]. Типовим зразком міського пейзажу є його «Куликове поле» (1919, Одеський художній музей) [4]. У побутових сценах художник завдяки своїй проникливості та чутливому сприйняттю навколишньої дійсності вміло передавав гострий психологізм буденності пересічної людини. Особливо це помітно в роботах, присвячених єврейській тематиці. Соломон Кишинівський, приналежний до єврейської культури, у художніх творах виявляв шану до свого народу.

Митець, аналізуючи свою роботу в 90-х роках XIX століття, у щоденнику відзначив: «Ніхто … не міг зі мною зрівнятись по кількості картин, що зображали єврейські типи, єврейську бідноту» [2, 93]. Ним, зокрема, була створена серія робіт, що розкривала трагізм єврейських погромів у 1905–1907 роках. Серед них – «На Старопортофранківській вулиці після погрому у жовтні 1905 року» (1905) [5].

Зазначене вище дає змогу стверджувати про важливу роль творчого надбання Соломона Кишинівського як визначного єврейського художника Одеси в загальноукраїнському мистецькому середовищі другої половини XIX – початку XX століття.

Література

1. Кишинівський Соломон. *Аукціонний дім «Дукат».* URL: http://dukat-art.com/ua/dovidnik/kishinevskiy-solomon-1862-1942 (дата звернення: 20.10.2021).

2. Кишинівський С. Я. Мої спогади / упоряд., вступ. ст., підгот. тексту, комент., бібліогр. О. М. Барковської ; ред.: Н. Г. Майданюк, І. С. Шелестович. Одеса : Астропринт, 2019. 272 с.

3. Кишинівський Соломон Якович. *Аукціонний Дім «Золотое Сечение».* URL: https://ua.gs-art.com/artists/5778/ (дата звернення: 24.10.2021).

4. Одеський художній музей. 100 років : каталог виставки. Одеса, 1999.

5. Кишиневский Соломон Яковлевич. *Одесский биографический справочник.* URL: http://odessa-memory.info/index.php?id=342 (дата звернення: 23.10.2021).

Омельченко Юлія,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ МОДЕРН У КИЇВСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Стиль модерн – досить цікаве й неоднозначне явище, що художньо проявилося в різних напрямах мистецтва та побутової культури. Цей стиль являє собою сукупність прийомів та особливостей, що характеризують перехід одного століття в інше, коли найбільш активно відбувалися пошуки нових мистецьких поглядів. Саме такий новий культурно-історичний напрям, який називають модерном, виникає в Європі в середині 90-х років XIX століття. Модерн – це стиль у мистецтві та літературі, що пориває з попередніми класичними, художніми формами, зокрема традиціями реалізму. Цей новий стиль у різних країнах Європи мав свою назву і специфіку. У Франції та Бельгії він називався «ар-нуво»

(нове мистецтво). У Німеччині й скандинавських країнах – «югенд-штіль» (молоде мистецтво). В Австро-Угорщині – «сецесіон». В Іспанії – «модерніста». В Італії – «ліберті». У Великій Британії та Росії – «модерн». В Україні, у її Східній та Центральній частинах, використовували назву «модерн», а на Західній частині – «сецесія».

Основними рисами стилю модерн були: декоративність; інтерес до культурної спадщини, витоків різних стилів – рококо, бароко; наявність національного колориту, традицій народного мистецтва. Появі нового стилю в мистецтві та культурі сприяла ціла низка причин. Основною причиною його появи був перехід від патріархально-аграрно-ремісничого до індустріально-урбаністичного суспільства. Розвиток економіки й промисловості сприяв виникненню нових технологій (метод зварювання металевих конструкцій), нових матеріалів (бетону, залізобетонних конструкцій, використання металу в масовому житловому будівництві).

Доба індустріалізму – це будівництво приміщень індустріального та масового призначення: банків, бірж, театрів, народних будинків, клубів, пасажів, ринків, прибуткових будинків. Важливу роль у формуванні нового стилю в мистецтві відіграв соціальний чинник, пов'язаний з динамічними процесами урбанізації. Відтік населення із сіл, зростання міст, інтенсивне житлове будівництво, забудівля великих міст, культ машин, техніцизм – усе це створювало передумови для виникнення нових форм мистецтва – модерну.

Складовою процесу формування стилю модерну в Україні був національний фактор – традиції народного декоративно-ужиткового мистецтва, визвольний рух, національна свідомість, ідеали та практика національно-культурного відродження. Ідейним та організаційним центром формування українського модерну став Харківський літературно-художній гурток, у середині якого в 1912 році створено архітектурно-художній відділ, який очолювали художник С. Васильківський та архітектор С. Тимошенко.

В Україні, період українського модерну тривав набагато довше, ніж модерн у Європі – не 20, а майже 40 років (1904–1941). Бажання увічнити культуру свого народу гальмувало відверте незадоволення з боку панівної ідеології: керівництво імперії протидіяло розвитку української культури, зокрема, національної архітектури, як в Російській імперії, так потім і в СРСР.

Видатні архітектори, які творили в стилі *українського архітектурного модерну* (УАМ), – Василь Кричевський, Віктор Троценко, Костянтин Жуков, Дмитро Дяченко, Сергій Тимошенко, Євген Сердюк, Іван Левинський, Олександр Лушпинський, Опанас Сластіон. Український стиль усе впевненіше стверджувався в масовій культурі: з'являлася численна кількість публікацій у журналах не лише тематичних, але й розважальних. УАМ – це відповідь архітектури сучасним запитам, новому ритму життя нового століття. До революції УАМ набирає стрімких обертів: інтенсивний і мальовничий декор, народні мотиви та яскравий відбиток зодчества.

У 1911 році в м. Харкові архітектор Сердюк проєктує будівлю сільськогосподарської селекційної станції (фото 1). Вона є однією з небагатьох будівель, що збереглися до наших днів. Сьогодні тут перебуває Інститут рослинництва імені В. Я. Юр'єва Національної академії аграрних наук України.

У Харкові, колисці українського модерну, до наших днів зберігся унікальний будинок Художнього училища (фото 2), побудованого за проєктом архітектора Жукова 1912 року. Першим його директором став учень Рєпіна – Олександр Любимов.

Однією з найцінніших перлин українського модерну є Будинок Хреннікова, побудований в Дніпрі архітекторами Фетисовим і Хойновським. Будівлю реконструювали після пожежі, однак і зараз вона зберегла відмінні риси самобутнього українського архітектурного стилю.

Проєктуючи будинок Центрального Залізничного вокзалу м. Києва (фото 3), архітектор Вербицький прагнув зробити його яскравим зразком УАМ та українського бароко. Але в процесі побудови, проєкт множинно змінювався під впливом доктрин радянської системи та в підсумку елементи УАМ використали частково. Будівлю зводили в період 1928–1932 років.

Фото 1. Інститут рослинництва ім. Я. Юр'єва Національної академії аграрних наук України

Фото 2. Харківська державна академія дизайну та мистецтв

Фото 3. Центральний залізничний вокзал м. Києва

Отже, модерн – стилістичний напрям у мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Поява його не була випадковою. Варто зазначити, що у філософії початку XX століття стали переважати песимізм, ірраціоналізм та індивідуалізм. Традиції художньої культури, що були побудовані на класичних зразках реалізму, коли дія відбувається в певний час, у конкретному місці, а сюжет твору є стрижнем, навколо якого обертаються всі герої і події, були зруйновані. Хоча модерн проіснував усього 20–30 років, вплив його на всі види художньої діяльності в той час був величезний. Ознаки модерну ми знаходимо в усьому, зокрема в архітектурі, живописі, монументальному мистецтві, книжковій графіці, плакаті, рекламі, дизайні, одязі. Від величезної громадської будівлі до дверної ручки, від монументальної мозаїки до витонченої вази на столі, від живописного полотна до ложки і вилки – усе містило на собі відбиток цього стилю, якщо за справу бралися художники, архітектори й дизайнери модерну. Але пройшла пара десятків років – і модерн звинуватили в елітарності, химерності, манірності, еклектичності, відсутності природності. Із часом виявилось, що вплив цього стилю на нові покоління художників практично дорівнює нулю, що спонукало багатьох критиків сприймати модерн як якусь «випадковість» у закономірному розвитку мистецтва, певний необов'язковий арабеск, карлючку на прямій лінії цього розвитку. Художники модерну неначе канули в забуття. І модерн залишився певним парадоксом і загадкою.

Література

1. Белый А. Символизм как мировосприятие. Москва, 1994.
2. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Москва, 1995. Т. 3.
3. Мультиверсум. *Філософський альманах :* зб. наук. пр. Вип. 5. Київ : Укр. Центр духовн. культури, 1999. С. 212–222.
4. Мультиверсум. *Філософський альманах :* зб. наук. пр. Вип. 7. Київ : Укр. Центр духовн. культури, 1999. С. 150–160.
5. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Москва, 1989.
6. Цибій І. Декілька слів про модернізм. Київ, 1999.

Пазюк Катерина,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА. ВІДМІННІСТЬ ПОНЯТЬ «КУЛЬТУРНА ЦІННІСТЬ» І «ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ»

Мистецтвознавчу експертизу провадять у тих випадках, коли дані атрибуції або відомості про предмет викликають сумнів і з тих чи інших причин їх повинні підтвердити експерти-культурологи належним чином. Специфіка такого виду експертної діяльності полягає в тому, що професіональних судових експертів-мистецтвознавців, які мають практичний досвід проведення мистецтвознавчої експертизи в межах кримінальних справ, до недавнього часу практично не було. Це пов'язано з тим, що експерти-мистецтвознавці широкого профілю трапляються досить рідко, один і той самий фахівець навряд чи здатен одночасно знати в деталях історію виробництва порцеляни, особливості виготовлення московських стародруків та зміни в складі авторських ґрунтів живописних робіт другої чверті XIX століття. Глибокі знання в історії мистецтва зумовлюють вузьку спеціалізацію, тому в проведенні мистецтвознавчих експертиз переважно беруть участь фахівці, які не мають спеціальної експертної підготовки. До мистецтвознавчої експертизи конкретного твору залучають лише найбільш авторитетних мистецтвознавців з числа тих, до чиєї вузької професійної спеціалізації відноситься, з припущенням, автор твору.

Серед експертів-мистецтвознавців прийнято розрізняти атрибуцію та експертизу. У першому випадку йдеться про мистецтвознавчу експертизу з метою вивчення предмета та визначення його індивідуальних і класифікаційних особливостей, на підставі яких він посідає своє місце в музейних або бібліотечних колекціях, отримує свій художній чи історичний статус. Не важливо, що це – картина чи ваза, спис або корона. За допомогою мистецтвознавчої експертизи можна з'ясувати час, місце й інші обставини створення цього предмета культури чи мистецтва.

Ще одним важливим завданням мистецтвознавчої експертизи є ствердження автентичності досліджуваного предмета мистецтва, а також визначення його культурної чи історичної цінності, іноді – встановлення конкретного автора твору. Завдяки подібним експертизам, значна кількість творів відомих авторів віднайшлися через багато років відсутності чи забуття. Адже під час війни багато музеїв і сховищ були розграбовані. І лише через роки ці предмети мистецтва, пройшовши мистецтвознавчу експертизу, знову виходили у світ. Якби не мистецтвознавча експертиза, численні предмети старовини й твори відомих авторів могли б безслідно зникнути. Експерти старанно вивчали об'єкти мистецтва та знаходили справжні джерела їх появи, встановлювали автентичність і доводили всьому світові, що певні предмети мистецтва не втрачені для нації та світового співтовариства.

Мистецтвознавчі експертизи найчастіше проводять у межах кримінальних справ, зокрема пов'язаних із розкраданням творів мистецтва й антикваріату, митних справ про контрабанду, кримінальних справ про шахрайство, кримінальних справ про порушення авторських прав, при спробах не повернути предмети художнього, історичного й археологічного надбання, незаконному обігу зброї, руйнуванні або пошкодженні пам'яток історії та культури.

Розглянемо питання щодо проблеми незаконного вивезення чи підробки культурних цінностей, що продають на аукціонах. Для початку потрібно чітко зрозуміти, що є *культурною цінністю* або *елементом об'єкта культурної спадщини*. З огляду на культурологію ми знаємо, що предмет може мати цінність у певному контексті, але сам по собі не бути цінністю. Бо цінність не завжди є матеріальною, має особливий вид сенсу, який вбачає в предметі експерт-фахівець. У ході проведення досліджень враховують не лише датування. Річ може бути відносно новою. У такому випадку важливими є її унікальність, майстерність виконання, матеріали тощо. Є багато критеріїв. Предмет може бути старовинним, але не становити культурної цінності. Це визначає компетентний фахівець.

Згідно із Законом України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», *культурні цінності* – це об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України [2]. Як зазначено в спільному Наказі Міністерства економіки та з питань європейської інтеграції України і Міністерства культури України «Про затвердження Правил торгівлі антикварними речами», *антикварні речі* відносять до *культурних цінностей* як об'єктів матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення, підлягають збереженню, відтворенню та охороні та створені понад 50 років тому [4].

За Законом України «Про охорону культурної спадщини», *об'єктом культурної спадщини* називають визначне місце, споруду (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти (об'єкти підводної культурної та археологічної спадщини), інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду та зберегли свою автентичність. Згідно із законом, об'єкти культурної спадщини *є рухомі* та *нерухомі*. За видами об'єкти культурної спадщини поділяють на: археологічні, історичні, об'єкти монументального мистецтва, об'єкти архітектури, об'єкти містобудування, об'єкти садово-паркового мистецтва, об'єкти науки і техніки [3].

Як показав аналіз, поняття «культурні цінності» охоплює більш широке коло об'єктів, до числа яких входять як *пам'ятки культурної спадщини*, так і *об'єкти, які ще не мають такого статусу,* а також *антикваріат*. Поняття ж «об'єкт культурної спадщини» є більш конкретним. На наше переконання, виникає необхідність закріпити в законодавстві єдине поняття «культурні цінності» замість поняття «об'єкти культурної спадщини» та інших суміжних понять. *Нерухомими* культурними цінностями пропонуємо визнавати об'єкти, переміщення яких є неможливим без їх знецінення та втрати їх археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього значення. До *рухомих* культурних цінностей належать речі, що можна вільно переміщувати у просторі та які мають археологічне, естетичне, етнологічне, історичне, мистецьке, наукове чи художнє значення.

Література

1. Закон України «Про культуру» від 14.12.2010 № 2778-VI. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text (дата звернення: 15.09.2021).

2. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21.09.1999 № 1068-XIV. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14/sp:max50:nav7:font2#Text (дата звернення: 15.09.2021).

3. Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000 № 1805-III. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text (дата звернення: 15.09.2021).

4. Наказ, Правила Мінекономіки, європ. інтеграції, Мінкультури України «Про затвердження Правил торгівлі антикварними речами» від 29.12.2001 № 322/795. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0058-02#Text (дата звернення: 15.09.2021).

Примоченко Марія,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАДЗВИЧАЙНО ЦІННА ЦЕРКВА – СИМВОЛ НЕЗАЛЕЖНОСТІ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ

Історичне значення для України Покровської церкви в Дегтярівці величезне. Тут Мазепа молився перед зустріччю з Карлом XII, звідси він відправив лист полковникові Скоропадському із закликом «викорінити московське військо», і тут же було підписано угоду з королем Швеції, після реалізації якої Україна виходила зі складу Російської імперії та ставала незалежною державою. На жаль, оригінальний текст угоди не зберігся. Мусимо задовольнятися пізнішим переказом у «Виводі прав України» Пилипа Орлика. Карл XII зобов'язався обороняти Гетьманщину, гарантував права її мешканців, визнавав Мазепу «законним князем» держави. Але історичного підтвердження того, що в храмі відбулася зустріч Івана Мазепи з королем Швеції Карлом XII також поки немає.

Церкву збудували у 1708–1710 роках. На її будівництво гетьман Іван Мазепа виділив 15 тисяч золотих монет. Також своїм коштом він виготовив для унікальної ікони Дігтярівської Богоматері, яка нібито «плакала» після однієї з битв Північної війни, шати або оклад, який датують кінцем XVII – початком XVIII століття [1]. Про це свідчить герб Мазепи на іконі. У центрі шат – отвір для ликів Богородиці та Немовляти. Поле прикрашене голівками херувимів, рослинним орнаментом із зігнутих стебел та листя аканта. Три великих овальних медальйони шат обрамлені лавровими гірляндами, що символізують могутність, перемогу, мир і славу. На рівному полі медальйона ліворуч зображений Іоан Предтеча, праворуч – архангел Михаїл, угорі – Саваоф у трикутнику, що символізує Трійцю (Отця, Сина і Святого Духа). Внизу, у фігурному щиті, обрамленому листям аканта, – герб гетьмана Івана Мазепи. Після поразки Мазепи у війні з Петром I, за наказом останнього, шати з ікони зняли. Сама ж ікона, на жаль, не збереглася. У Дігтярівській церкві – лише її не дуже якісна паперова копія. Шати виставляли в музеї церковної старовини Чернігівського колегіуму «Чернігів стародавній», який нині відноситься до Українського національного архітектурно-історичного заповідника, за повідомленням співробітників заповідника, тепер шати зберігають в одному з київських музеїв.

«У церкві не зустрічалися і ніяку угоду там не підписували. Та й чи могла бути там угода? Більшість істориків сходяться на думці, що під час першої зустрічі жодних домовленостей, які могли б бути зафіксовані письмово, не укладалося», – констатує доктор історичних наук Ольга Ковалевська [4]. Зустріч українського гетьмана й шведського короля відбулася восени 1708 року на узвишші поблизу Дігтярівки та хутора Гірки. Історик і доктор політичних наук Андрій Ковальов пояснює, що храм на Гетьманщині був не лише релігійною, але й центральною спорудою, де відбувалися важливі світські події. За його словами, храм у Дігтярівці є свідченням боротьби українців за незалежність. «Саме тому російське синодальне начальство робило все, щоби викорінити згадку про те, що цей простий сільський храм був свідченням співпраці і боротьби за нашу незалежність», – твердить Андрій Ковальов. Церкву в Дігтярівці можна поставити в один ряд із церквою в Батурині та церквою Хмельницького в Суботові. Вона – символ, переконаний історик [2].

Після 1991 року храм кілька разів намагалися реставрувати. З 2009 року цим опікувалася українська діаспора. З 2011 року до відродження Покровської церкви долучилися благодійники з Канади та США. Допомогу 50 тисяч доларів надав також Міжнародний благодійний фонд імені Андрія Первозваного (Україна). Відбудовою та реставрацією храму особисто керував відомий архітектор Сергій Юрченко (м. Київ). Він розробив проєктно-кошторисну документацію. З початком реставраційно-будівельних робіт С. Юрченко констатував складність відбудови через нестандартну цеглу, яка була в 1,5 раза більшою за розміри звичайної. Архітектор зазначав, що таку цеглу робили на цегельному заводі в Дігтярівці, що також належав Іванові Мазепі. Будівельники з'ясували ще один цікавий факт: у вапно, яким скріплювали цеглу, тодішні зодчі додавали волосся – для міцності. До речі, вапно також із цієї місцевості. Вельми унікальною була система опалення. У стінах храму козацькі зодчі зробили спеціальні ходи, якими проходив дим, що нагрівав підлогу та стіни. У самих стінах зроблені спеціальні отвори, так звані «глечики», завдяки яким збільшувалася акустика. У церкві збереглися дубові перекриття, які реставратори залишили на тому самому місці.

С. Юрченко впевнений, що храм зводили не місцеві будівельники, бо спосіб будівництва далекий від народного. Експерти переконані, що Дігтярівську церкву будував архітектор. Припускають, що він був з Європи, адже до наших днів збереглася фотографія іконостасу, що виконаний у стилі класицизму, який на той час зароджувався в Західній Європі. Також завдяки старанням архітектора Стефана Таранущенка вдалося зберегти церкву на папері в її первозданному вигляді. Креслення архітектора є настільки детальними, що в них вказані навіть розміри ґрат на стінах.

Однак з початком російської агресії в 2014 році проєкт згорнули, а фінансування припинили [3]. Минуло ще сім років – й ось зараз Православна церква України в особі митрополита Епіфанія заявляє про початок відновлювальних робіт. Зокрема, предстоятель Православної церкви України повідомив, що у 2021 році ПЦУ починає проєкт, мета якого протягом найближчих декількох років завершити повну реставрацію унікального історичного пам'ятника та повернути Україні її архітектурну перлину, символ прагнення гетьмана Мазепи до побудови незалежної української держави. Свій пост митрополит закінчив словами: «Нехай Господь допомагає нам у справі відновлення святині та збереження нашої істинної історії».

Література

1. ПЦУ починає реставрацію церкви Мазепи в Дегтярівці та обіцяє врятувати історичну пам'ятку від руйнування. URL: https://chernigiv-future.com.ua/uk/pczu-pochynaye-restavracziyu-czerkvy-mazepy-v-degtyarivczi-ta-obiczyaye-vryatuvaty-istorychnu-pamyatku-vid-rujnuvannya (дата звернення: 24.09.2021).
2. Павленко С. Іван Мазепа як Будівничий української культури. Київ : Києво-Могилянська академія, 2005.
3. Таїрова-Яковлева Т. Г. Іван Мазепа і Російська імперія. Історія «зради». Київ : Кліо, 2012.
4. У Черкаській області реставрують храм, який збудував гетьман Іван Мазепа. URL: https://1news.com.ua/tsikave/u-cherkaskij-oblasti-restavruyut-hram-yakyj-zbuduvav-getman-ivan-mazepa.html (дата звернення: 24.09.2021).

Раш Владислава,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК СКУЛЬПТУРНОГО ОЗДОБЛЕННЯ ХРАМІВ НАДДНІПРЯНЩИНИ ДОБИ БАРОКО

З XIX століття і дотепер дискусійним залишається питання про походження, оригінальність, стильову приналежність оздоблення фасадів «національного архітектурного стилю», що переважав в архітектурі України другої половини XVII –70-х років XVIII століття. Метою нашого дослідження є встановлення особливостей скульптурного оздоблення православних храмів Наддніпрянської України. У ході наукового вивчення теми використано: історико-порівняльний метод, який дав змогу шляхом порівняння встановити схожість і відмінність між історичними об'єктами, та метод узагальнення, що дав можливість підсумувати наведений історіографічний аналіз і зробити попередні висновки.

Протягом XX століття з'явилося чимало описів цього періоду українського мистецтва різними мовами. Однак наявні монографії описують лише окремі пам'ятки цієї доби, зосереджені в центральних і провідних місцях регіону. Деякі пам'ятки зовсім не досліджені або ж малодосліджені. Також вивченню пам'яток барокової доби перешкоджають стан збереженості та руйнування первісного вигляду будівель. Російська й радянська влади перебудовували їх до невпізнання або руйнували цінні пам'ятки козацького бароко, особливо фундації гетьмана Мазепи. Тема оздоблення фасадів сакральних споруд Наддніпрянщини є актуальною і потребує додаткового вивчення. Питання розвитку й особливостей оздоблення фасадів як предмет дослідження на сьогодні є недостатньо висвітленим. Аналізуючи історіографію теми, констатуємо наявність лише фрагментів описів скульптурного оздоблення Наддніпрянщини, які досить роздрібнені, розташовані в різних місцях і потребують узагальнення.

Упродовж другої половини XVII – 70-х років XVIII століття стилістика фасаду православних храмів пройшла досить певний шлях еволюції, що підтверджує порівняння архітектурних споруд цієї доби. Найґрунтовніше ці питання дослідили М. Цапенко в монографії «Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков» [6, 182], Д. Яблонський у праці «Порталы в украинской архитектуре» [7].

У монографії В. Вечерського «Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона» досліджено «антибароковість» монументальної архітектури Наддніпрянщини доби Гетьманщини [1, 157]. Автор стверджує, що в Західній Європі в загальному оздобленні фасадів барокове перетікання мас і просторів відсутнє. Отже, робить висновок, архітектура Наддніпрянської України доби Гетьманщини є типологічно ближчою до явищ європейського Ренесансу, ніж до бароко. Вчений намагається структурувати етапи розвитку стилістики архітектури в межах цієї доби. За його словами, специфікою формування фасадного декору на початковому етапі розвитку було широке використання можливостей комбінаторики на базі цегляних обломів [1, 159]. Найвиразнішим прикладом цього може бути Катеринінська церква в Чернігові.

На другому етапі, починаючи з 1730-х років, більш розмаїтою стає пластичність фасаду. Поширення набувають мотиви повтору (подвоєння, потроєння) форм: пілястр, півколон, фронтонів, сандриків, гуртів. У цей час з'явилося декоративне штукатурне ліплення. Орнаментальні рослинні мотиви в техніці барельєфу й горельєфу з масками, раковинами, гербами, купідонами утворювали

фризи, облямовували вікна, заповнювали тимпани сандриків, фронтонів і порталів, накладалися на лопатки, пілястри та фризи антаблементів. Визначальним на цьому етапі стало застосування багатоярусних ордерних композицій. Улюбленим був мотив пучка пілястр.

На третьому етапі розвитку архітектури цього періоду, у 1750–1770-х роках, відбулася уніфікація мови архітектурних форм разом із найширшим, ніж будь-коли перед тим або після, застосуванням скульптурного декору й поліхромії як на фасадах, так і в інтер'єрах. Найвиразніше ця тенденція проявилася в Андріївській церкві в м. Києві (1747–1753).

Питання регіональних відмінностей в оздобленні фасаду православних храмів вивчали попередники й колеги В. Вечерського: С. Таранушенко, М. Цапенко, П. Юрченко, І. Могитич, О. Годованюк, В. Завада, Л. Прибєга та Г. Логвин. Останній у 1986 році присвятив проблемі етапності розвитку української архітектури другої половини XVII – 70-х років XVIII століття статтю [3]. Г. Логвин у праці «По Україні» пише про появу низки декоративних елементів російської архітектури в українських храмах. Особливо це помітно на Слобожанщині, але на Наддніпрянщині також є приклади цієї тенденції. Автор стверджує, що такими елементами є фронтончики над вікнами кільцеподібної форми, колонки з «диньками», розірвані фронтончики з «гирьками» [4].

М. Цапенко в праці «Архітектура Лівобережної України XVII–XVIII ст.» характеризував столітній період розвитку архітектури, а саме з 70-х років XVII до 70-х років XVIII століття. Вчений стверджує, що метод застосування ордерних форм в Україні кардинально відрізняється від західноєвропейських прийомів. На заході пишні ордерно-барокові декорації зосереджуються на вузькому торцевому фасаді, тоді як фасади українських пам'яток переважно ділили однаково й розміщували рівномірно [6, 197].

Свої міркування про вплив форм європейського бароко на українську архітектуру дослідники зазвичай підкріплювали посиланнями на декор і передусім на приклади барокових фронтонів. Проте в найбільш самобутніх творах української архітектури, наприклад хрестоподібних у плані п'ятикупольних храмів другої половини XVII століття, фронтонів немає. Тому можна зробити висновок, що українські архітектори трансформували ордерну систему своєрідно та перетворили її в площинну декорацію.

Техніка виконання цього оздоблення віконних і дверних отворів була двох видів: з профільованої або спеціально тесаної цегли, з подальшим оштукатурюванням тонким шаром або ж за допомогою ліплення, причому малюнок орнаменту іноді виконували різьбленням по сирій штукатурці (портали церкви в Сорочинцях, портал і фриз у трапезній Видубицького монастиря), а іноді ліпленням (Мгарський собор). Декор у вигляді різьби по каменю не виконували. Винятком є прикраси Микільського собору в м. Києві, виконані різьбленням по каменю та закріплені поверх ліпниною. Якщо ордерна площинна декорація у вигляді пілястр і лопаток має у своїй основі ренесансне першоджерело, то в ході вивчення характеру віконних наличників і порталів стає очевидною переробка елементів ордерного оздоблення, тому можна вважати цей декор проявом самобутньої творчості народних майстрів.

М. Цапенко у своєму досліджені умовно поділяє архітектурне оздоблення за характером настінного ліплення на три групи: перша – оригінальне, місцеве за характером, декоративне оздоблення (церква в Сорочинцях, Троїцький собор Густинського монастиря, собори Києво-Печерської лаври, Братського, Видубицького Глухівсько-Петропавлівського монастирів), друга – синтез місцевих прийомів з декоративними прийомами російської архітектури (пам'ятки північного Лівобережжя), третя – оздоблення середини XVIII століття з елементами західних мотивів (декоративне оформлення Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври і Кирилівського собору).

Узагальнення історіографії на тему розвитку й особливостей оздоблення фасадів храмів Наддніпрянської України допоможе зрозуміти розвиток стилістики оздоблення українських православних храмів XVII–XVIII століття, а також стане в пригоді для нових мистецтвознавчих трактувань скульптурного декору. Для стилістики храмів Наддніпрянщини періоду раннього бароко характерна стриманість і лаконічність фасаду, декор обмежено геометричними мотивами, і ця тенденція є єдиною для всіх регіонів у межах Наддніпрянської України. Фасади членовані лише пілястрами та увінчані розкріпованим карнизом. Стилістику храмів цього короткого періоду можна визначити як ренесансно-бароковий синтез в умовах хронологічної ретардації. У XVIII столітті стає поширеним орнаментально-скульптурний декор у вигляді барельєфного ліплення. Від 30-х років XVIII століття збільшується пластика фасадів. У зрілому та пізньому бароко на Наддніпрянщині ми бачимо обігравання певних мотивів, їх авторські унікальні поєднання. Відбувається поширення ірраціональних форм, декоративності й орнаментальності фасаду. Багата орнаментація поширювалась у відносно короткий період – 30–60-ті роки XVIII століття. Це Мгарський собор, Собори Нікольського, Братського та Михайлівського монастирів, Успенський собор і Троїцька надбрамна церква Києво-

Печерської Лаври в м. Києві. Найбільш декоративно оздоблені фасади храмів Полтавщини (Спасо-Преображанський собор Мгарського монастиря, Спасо-Преображанська церква в с. Великі Сорочинці). У цей час в оздобленні культових споруд з'явились риси, притаманні світському будівництву.

Отже, декор фасадів храмів зазначеної доби був типологічно ближчим до явищ європейського ренесансу, ніж до синхронних барокових стильових течій Європи. Це був синтез автохтонних тенденцій та відродження здобутків давніх епох у розпланувально-просторових побудовах з ордерними композиціями ренесансного характеру, бароковим західним декором та декоративними елементами московського «узороччя» [1, 163]. У стильовому сенсі за 130 років архітектурно-пластичні засоби зазнали суттєвої еволюції, увібравши багато різнорідних стильових елементів.

Література

1. Вечерський В. В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона. Київ : Головкиївархітектура, 2001. 350 с.

2. Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. Київ : НДІТІАМ, 2002. 592 с.

3. Логвин Г. Н. Этапы развития и стилевые особенности архитектуры украинского барокко. Памятники архитектуры Украины (новые исследования). Київ, 1986.

4. Логвин Г. Н. По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. 464 с.

5. Логвин Г. Н. Українське бароко в контексті європейського мистецтва. Українське бароко і європейський контекст. Київ : Наукова думка, 1991.

6. Цапенко М. П. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. Москва, 1967.

7. Яблонский Д. Н. Порталы в украинской архитектуре. Київ, 1955. 142 с.

Скуріхіна Катерина,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УПРОВАДЖЕННЯ ПРАКТИКИ ПЕРФОРМАНСУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1990-Х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ФЕОДОСІЯ ТЕТЯНИЧА)

Дев'яності роки XX століття для України – це перші роки національної незалежності, що не могло не породити пошуків національної ідентичності, тенденційної нової мітології та всіляких геополітичних теорій. Мистецтво, переживши період перебудови та ейфоричне соціальне піднесення, потім знову стало різновидом аутсайдерської опозиції. Говорячи про українське перформативне мистецтво 1990-х років, не можемо не згадати про сквоти. З 1990 до 1994 року київські художники оселилися у відведеному під капремонт будинку № 12а по вулиці Паризької комуни (тепер Михайлівська). Так утворилася Паркомуна і «Нова хвиля» українського мистецтва. Олександр Гнілицький, Валерія Трубіна, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Максим Мамсиков, Василь Цаголов, Ілля Чичкан – усе це були жителі сквоту на Михайлівській «ВиВих». На першому фестивалі, за рік до проголошення незалежності України, В. Кауфман і В. Костирок презентували перформанс «Перетворення прапора радянської України на прапор України». Художник В. Кауфман згадує: «Це був 1990-й рік, маючи прапор радянської України, синьо-червоний, то синього частка залишалася, а червоний ми з ним наполегливо зафарбовували… На стадіоні "Юність". Червоний ми зафарбовували у жовтий. Це, до речі, робилося як усвідомлений перформанс» [1, 201].

З 1989 до 1997 року в м. Івано-Франківську проходив фестиваль «Імпреза», у межах якого були представлені перформанси дипломованої одеської перформерки Уте Кільтер, О. Звіжинського, М. Яремака, Ю. Онуха. Фонд «Мазоха» (Р. Віктюк, І. Подольчак, І. Дюрич) запросили творчу тусовку на відкриття свого нового проєкту біля Національного художнього музею «Мавзолей для президента». Художники зняли білу тканину з об'єкта – і перед глядачами постала велика баночка із жиром на електричній плиті. Жир почав плавитись – і в банці з'явилася фігурка президента Леоніда Кравчука.

Щодо витоків виникнення перформансу в Україні неможливо обминути постать Феодосія Тетянича. Фріпулья – так себе називав Федір (Феодосій) Тетянич, видатний український митець-філософ, живописець, монументаліст, графік, скульптор, поет, яскравий представник українського андеграунду, автор перших перформансів в українському просторі. Феодосій Тетянич народився 17 лютого 1942 року в с. Княжичі на Київщині, у селянській родині. Дитинство Федора припало на роки Другої світової війни, у півторарічному віці хлопчика поранило уламком снаряду в ліву ногу, внаслідок чого він лишився кульгавим на все життя. Більшість дослідників схиляється до думки, що саме ця травма залишила глибокий слід у свідомості Тетянича й вплинула на формування його світогляду, зумовивши гостре розуміння своєї окремішності та винятковості.

Унаслідок нападу формувань Вермахту, під керівництвом Адольфа Гітлера, на Радянський Союз 22 червня 1941 року його батька, простого червоноармійця, який воював на кордонах з Фінляндією, перекинули ближче до м. Києва, що дало йому можливість потрапити додому в рідне село. У результаті цих відвідин, як у подальшому стверджувалось, митець і був зачатий, а потім, у 1942 році, народилася майбутня людина-легенда, художник, філософ, дивак і чудотворець, який називав себе Безмежжям і, який неодноразово потім скаже: «Якби Гітлер не напав на Радянський Союз – я б не народився» [4].

Незважаючи на сувору цензуру в радянські часи, були художники, які хотіли звільнитися від кайданів соцреалізму й мислили життя без добровільно-примусового зображення виробничо-колгоспної тематики. Свою утопічну концепцію Тетянич називав Фрипулья – нескінченність, що є одночасно кодовим ім'ям та назвою самобутнього філософсько-мистецького вчення, центральне місце в якому займає поняття про зв'язок людини й світу як неподільного цілісного організму. Фрипулья – це (від англ. free) свобода і пульсар, кристал, матеріальна субстанція, що містить у собі інформацію та пам'ять.

Сам художник уникав конкретного визначення, наголошуючи на невичерпності поняття. Він одним із перших в Україні став робити гепенінги – виходити на вулицю в дивному одязі, епатувати публіку та викликати її на співучасть. Обмотаний поліетиленовою плівкою, у замазаній фарбами сорочці, з довгою бородою та ковпаком на голові, він виходив на Андріївський узвіз і робив свої перформанси. «Я – нескінченність. Фрипулья!» – казав Тетянич. Сучасники згадували, що його можна було зустріти в зовсім неймовірних костюмах, наприклад у блискучому плащі, за яким тягнувся цілий шлейф з порожніх консервних банок. 1974 року він написав листа до Спілки художників із пропозицією створити «Театр-заводу». Вражений злагодженістю рухів і гармонійністю співу робітників в одному з цехів, він стверджував, що це і є справжній театр, де праця перетворилася на мистецтво – не вистачає лише глядачів, то чому б не встановити для них пару рядів сидінь? Таке перформативне дійство влада зрозуміти та дозволити не могла.

Перформанси й гепенінги Федора Тетянича стали частиною його життя і творчості, тому їх складно виділити в окремі проєкти з чіткими ідеями й межами. Часто вони були стихійними, незапланованими й мали переважно інтуїтивний, поведінковий характер. Важливим їх складником був одяг. Тетянич власноруч створював собі костюми з блискучих тканин, фольги та різних знайдених матеріалів і об'єктів. Любив ходити на ходулях, щоб височіти над натовпом, на голові носив блискучу шапку-шолом, на себе часто прив'язував різні предмети, що видавали звуки, наприклад порожні бляшанки. Філософія художника передбачала «збереження всього живого». Він бачив порятунок планети у використанні сміття в мистецтві. Сам художник нічого не викидав і в підсумку перетворив свою майстерню і заміський будинок в інсталяції зі сміття. Такий підхід дуже близький італійському руху «Арте повіра» («Бідне мистецтво»), художники якого віддавали перевагу природним або знайденим матеріалам, тим самим протиставляючи себе суспільству споживання. Тільки для Фрипульї це не було програмним напрямом, а формувалося інтуїтивно. Перед глядачами Тетянич виголошував свої вірші-послання, що розкривали ідею «Фрипульї». Постійним місцем його перформансів був Андріївський узвіз, особливо в День Києва, коли збиралася значна кількість людей. Він часто використовував в акціях свої живописні роботи, трансформуючи їх, домальовуючи, або моделі біотехносфер, як у проєкті «Біотехносфера. Місто безсмертних людей».

Влаштовувати гепенінги Тетянич почав ще в 1970-х роках. Його товариш, співавтор й однодумець художник Володимир Євтушевський згадував про їхній спільний візит наприкінці 1970-х років у костюмах інопланетян на партійні збори в Будинку художника, що здобув чималий резонанс. Так художник абсурдизував радянську дійсність з її регламентами, правилами, системою спілок і зборів. Біотехносфера – це феєрична конструкція діаметром 240 сантиметрів, усередині якої є все необхідне для виживання людини на випадок фатальної катастрофи на Землі. Виконана вона із зігнутих колоподібно алюмінієвих профілів, з кріслом посередині. Біотехносфера – це й інсталяція, і частина перформансів художника.

Першою стала модель, встановлена 1980 року на даху готелю «Росія» в Смоленську. Акції Тетянича приречені щонайменше на провал. Його невписуваність у систему – як радянську, так і незалежну українську – спричинила повну маргіналізованість художника. Слова Тетянича «я художник і, хоч би що робив, малюю: навіть якщо витираю ноги об ганчірку» [3]. Принципи, погляди та епатажна поведінка художника швидше були реакцією на сіру дійсність.

Вже в незалежній Україні Фрипулья брав участь у конкурсі на проєкт пам'ятника, який планували встановити на Майдані Незалежності замість поваленого Леніна. Нічого дивного, адже Федір Тетянич входив до секції монументалістів Спілки художників. На початку 1990-х років місце демонтованого комуністичного ідола на якийсь час посів величезний телевізор. Що далі? «В принципі, гігантська телескриня – вже монумент, – міркував Тетянич. – Тільки рухливий, мінливий. Його роль у житті сучасника просто грандіозна!.. А будувати якусь гидоту, піраміди – це бюрократія, чергові раби та фараони» [2, 47].

Розпочався конкурс. Його основна ідея була, щоб гроші, які виділяють на цей проєкт, не скам'яніли, а були витрачені на якісний розвиток міст майбутнього. Тобто замість палаців він пропонував зовсім інший спосіб побудови довкілля. Монумент мав бути не жорстким, а таким живим, що змінюється. Фрипулья, не мудруючи, запропонував встановити на Майдані свою біотехносферу. Точніше з Майдану розпочати її масову редуплікацію. «Мій пам'ятник мав бути зібраний із деяких модулів, схожих на кулясте НЛО. Або, якщо завгодно, на гетьманську булаву. У рукоятці булави-сфери буде розташований "людопровід" – шахта, якою ліфтом пересуваються люди. У кожному модулі знаходиться налагоджена система життєзабезпечення. На площі така гігантська молекула, зібрана з мініатюрних сфер, буде не статичною: вона зможе змінюватися нескінченно. Серед членів журі ніхто навіть уявити не хотів, що можливе інше рішення, крім статуї. Коли нарешті на Майдані поставили мегажінку з крилами, Тетянич іронізував: «Чи треба було поспішати до 10-річчя Незалежності, щоби створювати таку помпезність?» І Тетянич підбив підсумок усієї епопеї з офіційним монументом: «Там, де я перебуваю зараз, – там і є пам'ятник Незалежності» [1, 20].

Отже, Феодосій Тетянич – людина, яка випереджувала час, митець-візіонер, який дбав про екологію нашої планети. Транслюючи значні ідеї в маси, він зробив крок у майбутнє, незважаючи на те, що умови, у яких йому доводилося доносити свій погляд, були консервативними і суспільство було не готовим до таких проявів.

Література

1. Сидор-Гібелінда О. Незалежні митці. Кін. 1980-х – початок XXI ст. Федір Тетянич. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 329–332.

2. Українське малARTство (60–80 рр.). Київ; Оденсе : Мамменс Богткріккері А/С, 1990. 141 с.

3. Федір Тетянич. URL: http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/tetyanych-fedir/ (дата звернення: 18.09.2021).

4. Тетянич Федір. Життєпис. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/fedir-tetyanich (дата звернення: 18.09.2021).

Фелькер Інна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРІЯ ТА АТРИБУЦІЯ СЕРВІЗУ OLD IMARI КОРОЛІВСЬКОЇ МАНУФАКТУРИ ROYAL CROWN DERBY

Історично склалося, що приватні колекції стали базовими для багатьох світових музеїв. Тож діяльність приватних колекціонерів – соціально значуща та історично виправдана. Одним з найбільш привабливих предметів для колекціонування є вироби з порцеляни. Якісний фарфор – це нев'януча цінність, він не схильний до гниття і за належного зберігання може зберігатися століттями. Вироби з порцеляни особливо цінують саме через його слабкості, оскільки з часом може зберегтися не так багато виробів небитих, нереставрованих та оригінальних. Колекціонування порцелянових предметів може допомогти розширити межі мистецтвознавчих і культурологічних інтересів.

Важливою частиною нашого дослідження як приватного колекціонера й дилера антикварного посуду, порцеляни та декоративно-ужиткового мистецтва (авторка займається пошуком й атрибуцією цікавих екземплярів антикварної та вінтажної порцеляни та фаянсу понад 12 років) є атрибуція предметів та артефактів. Приватне колекціонування передбачає дослідження предметів, знання стилів, історії, вміння користуватися літературою і джерелами. У нашому дослідженні ми здійснимо атрибуцію колекції предметів з антикварного сервізу англійської мануфактури Royal Crown Derby.

Отже, Royal Crown Derby – один із найстаріших англійських виробників порцеляни. Компанія відома своїм високоякісним кістяним фарфором і займається виробництвом посуду та декоративних виробів з 1750 року. Король Георг III визнав унікальність порцеляни Дербі в 1775 році, коли подарував фабриці рідкісну честь називатися Crown Derby і мати можливість ставити корону на клеймо фабрики. Набагато пізніше, у 1890 році, королева Вікторія також на знак визнання заслуг мануфактури Crown Derby присвоїла їй титул The Royal Crown Derby Porcelain Company, а також вручила королівський ордер Manufacture of porcelain to Her Majesty, що означає визнання фабрики офіційним постачальником порцеляни для Двору Її Королівської Величності [1].

На клеймі порцеляни, яку ми досліджуємо, наявна вже назва мануфактури Royal Crown Derby, значить сервіз виготовлений після 1890 року. На інших предметах сервізу – характерний візерунок, виконаний у кобальтово-синьому та залізно-червоному кольорах з великою кількістю позолоти. Це поєднання кольорів традиційно характерне для японського стилю розпису Imari. Японський стиль розпису Imari став популярним у Європі в другій половині XVII століття.

Перший фарфор у Японії з'явився на початку XVII століття в районі поселення Arita (Арита), біля якого був знайдений каолін. П'ятдесят років фарфор у Японії виробляли тільки для внутрішнього ринку. Але в другій половині XVII століття через війну в Китаї династія Цин зупинила торгівлю фарфором і Голландська Ост-Індська компанія переспрямувала порцеляну з Японії на імпорт. Перший експортний фарфор відправили в 1653 році. Порт Імарі – це місто в Японії, звідки фарфор, вироблений в Аріте, відправляли на експорт. Саме від назви порту порцеляна й отримала своє найменування, яке так само означає певний тип декору, що склався в кінці XVII ст. Експорт Імарі знову виріс у кінці XIX століття (епоха Мейдзі), коли стиль Japonisme процвітав у Європі. Отже, у західному світі сьогодні можуть бути знайдені два види імарі: експортованого в середині періоду Едо та експортованого в епоху Мейдзі. З погляду колекціонерів, ці два типи відрізняються, хоча за декором вони схожі [5; 6].

Для порцеляни імарі характерний розпис темно-синім підглазурним кобальтом з додаванням надглазурної залізної червоної фарби й позолоти. Палітра могла частково включати також чорний, жовтий, зелений і ліловий кольори, проте з першого погляду завжди відчувається переважання синьо-червоно-золотої гами. У кінці XVIII – на початку XIX століть завдяки високому попиту й моді на Japonisme виробники всієї Європи почали створювати фарфор у стилі імарі, натхненні оригінальними японськими виробами, але переробивши його по-своєму.

На фабриці Crown Derby візерунки імарі стали застосовувати в першій половині XIX століття. У 1811 році керівником мануфактури став Вільям Блур (William Bloor). Він мав репутацію гарного бізнесмена і також був знаним шанувальником мистецтва, цінував роботи, що були багато декоровані й елегантно стилізовані. Під його керівництвом компанія почала розробляти яскраві японські візерунки імарі на першій фабриці Nottingham Road (до 1848 р.). Пізніше посуд Imari був важливою частиною продукції декораторів фабрики King Street (The Old Crown Derby China Works, 1849–1935). Візерунки також були вдосконалені на мануфактурі на Omaston Road до такої міри, що цей посуд під назвою «Імарі», тепер асоціюється майже виключно з Royal Crown Derby, хоча вони не були ні творцями, ні єдиними виробниками цього посуду [3; 7].

Було створено безліч версій дизайну Imari Ware, зокрема такі популярні Old Imari, Old Japan, Traditional Imari, King Imari. У старих книгах зразків Royal Crown Derby найперший візерунок записаний під номером 1 – це візерунок у стилі імарі, який став відомим як Derbi Japan. Усього книги різних періодів містять більше 700 варіацій стилю імарі. У Pattern book візерунки записують тільки під номерами. Незначна кількість зразків має імена, проте всі зразки мають номер, і саме так вони ідентифіковані на заводі. Номер можна знайти на зворотному боці виробу [4].

На досліджуваних предметах можемо бачити рукописне маркування патерну, що дає змогу стверджувати, що ми маємо справу з декількома різними патернами в стилі Old Imari: 2412, 2451, 2108, 5122, 2649, 6284. Клеймо на предметах, які ми атрибутуємо, відноситься до фабрики на Omaston Road періоду 1891–1921 років [5]. Але Royal Crown Derby дуже ретельно ставиться до датування своїх виробів з 1880 року й дотепер, на кожному клеймі є маркування точного року. Скориставшись таблицею, можемо точно датувати кожен предмет з нашого сервізу – це 1898, 1900, 1901, 1909, 1912, 1913 роки [5]. Тож ми змогли зробити атрибуцію предметів з антикварного сервізу англійської мануфактури Royal Crown Derby.

Література

1. Royal Crown Derby Collections. URL: https://rcdcollections.com/home; https://www.royalcrownderby.co.uk/history/ (дата звернення: 19.09.2021).
2. The History of Royal Crown Derby's Old Imari Design. URL: https://www.royalcrownderby.co.uk/blog/the-history-of-royal-crown-derbys-old-imari-design/ (дата звернення: 19.09.2021).
3. Royal Crown Derby – ware. URL: http://www.potteryhistories.com/derbyware.html (дата звернення: 19.09.2021).
4. Explore the Osmaston Road Pattern Books. URL: https://www.royalcrownderby.co.uk/blog/explore-the-osmaston-road-pattern-books-with-our-curator/ (дата звернення: 19.09.2021).
5. Britannica URL: https://www.britannica.com/art/Imari-ware (дата звернення: 19.09.2021).
6. Collectorsweekly URL: https://www.collectorsweekly.com/asian/imari-porcelain (дата звернення: 19.09.2021).
7. Derby Marks. URL: https://antique-marks.com/derby-marks.html (дата звернення: 19.09.2021).
8. Derby Porcelain Society. URL: https://www.derbyporcelain.org.uk/osmaston-road (дата звернення: 19.09.2021).

Чижик Тетяна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РАННІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ІВАНА СТЕПАНОВИЧА МАРЧУКА

Шістдесяті та сімдесяті роки XX століття – важливий період для всього українського мистецтва загалом. У ці самі роки починається ранній період творчості Івана Марчука. Рух шістдесятників сучасне українське мистецтвознавство висвітлило досить детально. Аналізуючи цей культурний етап в українському мистецтві, одна з ранніх дослідниць шістдесятників Ольга Петрова, наводить вислів Іллі Кабакова – митця-нонконформіста, який вважає, що «шістдесятництво з його спонтанністю та безліччю переплетінь подій можна цілком порівняти з авангардом двадцятих років» [1, 452].

Шістдесятники переосмислюють багато вагомих напрямів, й один із них – наїв. Іван Марчук також у своїй творчості звертається до наїву. На нашу думку, це відбулося саме тому, що митець виріс у селі, його роботи наповнені українською культурою та українськими традиціями, бо саме в селі вони були, є і будуть найбільш «живими». Народні традиції – це невід'ємна складова повсякденного життя, тому художник увібрав їх з кольорами, мотивами та формами народного мистецтва. Його розуміння джерела власного натхнення – народної культури – робить твори митця такими автентичними. Марчукові мотиви й сюжети – це передусім передача власних відчуттів. У біографії Івана Степановича Олександр Климчук описує його матір як «дуже природну жінку». Це означає «жити в абсолютній гармонії з природою», саме це захоплювало художника [2, 26]. Розуміння сільського життя як космічної ідилії об'єднує всіх художників-примітивістів, бо село – це життєдайне середовище.

Як зазначає Тамара Стрипко, з роками наїв на полотнах трансформувався в статичні узагальнені образи, заглиблені у внутрішній світ переживань, де статика доведена до крайньої межі та зупинилася за мить до вибухової пристрасті, а ритмічність техніки зображення – до музичних асоціацій. Сюжети цих полотен – ілюстрація екологічної свідомості, екологічних імперативів, де поняття «екологія» ототожнюється з категорією мораль [3, 5].

Монументальність образів на ранніх полотнах Івана Марчука наводить на порівняння їх з іконами. Саме в цьому вбачається вплив на майстра його вчителя Карла Звіринського, який сприймав митецьку творчість, як духовну працю, і порівнював її з молитвою [2, 72]. Вміння Звіринського заховати «інтимний простір цінностей» плідно відобразилося і у творчості Івана Степановича. Карло Звіринський говорив: «Мої учні – то мої найкращі твори», а це славна плеяда таких, як Андрій Бокотей, Петро Грицик, Петро Маркович, Олег Мінько, Роман Петрук, Богдан Сойка, Зеновій Флінта, Леся Цегельська (Крип'якевич) й один із найяскравіших – Іван Марчук.

Створюючи мистецьку школу на базі авторської системи, Карло Звіринський спирався передусім на родинне виховання та любов до книжок, так протиставляючи себе нищівній машині радянського нігілізму. Карло Звіринський вважав, що потрібно передусім виховувати інтелігентів та добропорядних громадян. І впродовж кількох років, а це з 1957 року, розробляв навчальну програму не лише в межах мистецтва, а як повноцінну модель світоглядного розвитку [4, 145].

Декоруванням мозаїки в Інституті теоретичної фізики імені Боголюбова Іван Марчук заявив про себе як про талановитого художника-монументаліста. Стіна у вестибюлі Інституту присвячена епосі Ярослава Мудрого. Це багатосюжетне, виконане з шамоту панно має висоту три метри, ширину – 7,5 метрів. Складається зі 102 окремих сегментів, які міцно припасовані один до одного. Іван Степанович відкрив свою унікальну техніку випалювання керамічних плит, чим здійснив новаторство в розвиток тогочасної монументальної кераміки. Композиція панно повторює закруглену форму стіни і є її невід'ємною частиною. Стіну було відкрито в серпні 1970 року та приурочено до традиційної Рочестерської міжнародної конференції фізиків-теоретиків у Києві. Майстер обрав, за словами Юрія Щербака, незвичну та вражаюче пластичну манеру виконання: рельєфні плити з обпаленої глини створюють незабутнє враження якоїсь наївної гармонії та первісної сили [5, 249].

Іван Степанович Марчук паралельно працює над кількома циклами картин. Один із грандіозних циклів його картин називається «Голос моєї душі». Його було започатковано в 1965 році. «Найкращі картини я написав у Трускавці», – якось висловився сам художник, згадавши безіменний цикл творів, написаних темперою на папері під враженням від прадавньої карпатської землі, що законсервувала в живих формах архаїчні пласти не лише української, а й світової культури [6, 29]. Іван Марчук – маг і філософ. І саме із цих картин, написаних на папері та картоні, майстер відкривається світу. Тут ідеться про картини, написані у 1978 році: «У пошуках померлих звуків», «Довіра», «Псалтир», «Єдність», «До тебе голос мій». У 1979 році написані картини «Диспут мудреців», «Діалог без слів», Пісня пісень», «І побачив землю рибами встелену», «По той бік». Полотна «Мудреці в полях дрімали», «Зупинка в дорозі», «Опустіле гніздо», «Незбагненність» побачили світ у 1980 році.

Ці роботи посіли особливе місце у творчій спадщині художника завдяки своєрідній стилістиці. Відчувається настрій єднання всього живого, а також мінливості та плинності життя. Домінують сіро-чорні тони, а лінії та штрихи, якими неначе виткані твори, надають їм неповторної фактури. Виникає враження, що картини пише надлюдина, яка прожила багато віків і зрозуміла саму сутність буття. Саме із цим циклом «Голос моєї душі» Іван Марчук уже входить в історію світового мистецтва.

Література

1. Петрова О. Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років. Живопис. *Скрипник Г. Історія українського мистецтва*. Київ, 2007.
2. Климчук О. «Я єсмь…» : есей-біографія. Київ, 2013, С. 26.
3. Стрипко Т. Іван Марчук. Картини-притчі (ранній період). Київ, 2017.
4. Звіринський К. Все моє малярство то молитва. Спогади, інтерв'ю, роздуми, статті / упоряд., передмова, комен. Х. Звіринська-Чабан. Львів : Манускрипт, 2017.
5. Щербак Ю. Наука і культура. Україна : щорічник. Київ : Знання УРСР, 1971.
6. Бушак С. Іван Марчук: альбом-каталог. Київ : Атлант ЮЕмСі, 2004.

Швачко Тетяна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КАНЦЕЛЯРСЬКІ ТОВАРИ ФІРМИ MONTBLANC

Мистецтво початку XX – XXI століття переживало бурхливий розквіт через стрімке зростання економіки та культури. Цей період відзначається значною кількістю міжнародних контактів мистецької еліти, у результаті яких відбулась певна космополітизація мистецтва, стирання національних рис. Твори мистецтва, виконані наприкінці XX – на початку XXI століття, уже тривалий час привертають увагу європейських мистецтвознавців. Особливого значення при цьому вони надають не лише живопису, скульптурі й архітектурі, але й декоративно-прикладному мистецтву. Варто підкреслити, що європейські мистецтвознавці ювелірне мистецтво розглядають як один зі стилетворчих видів мистецтва, тому результатам його вивчення присвячено багато видань, наприклад книга Жюльєт Ларошфуко «Ювелірний дизайн XXl століття. Натхнення і стиль» [1].

Багато чого в культурі XX століття відрізняється від попередньої історії людства. Помітне прискорення історичних процесів. Лише протягом 70 останніх поколінь став можливим тісніший зв'язок між людьми завдяки писемності. Протягом життя останніх шести поколінь ми познайомилися з друкованим словом, а при чотирьох – навчилися досить точно вимірювати час [2].

Діяльність ювелірної фірми Montblanc на теренах Європи тривалий час не привертала увагу істориків світового мистецтва, незважаючи на глибокий інтерес до культури цього періоду, що пов'язаний з напруженими пошуками нової стилістичної мови [3]. Однак твори золото-срібних підприємств вважали віддаленими від основної течії художнього процесу, і тому їм відмовляли в естетичній цінності. Ситуація почала змінюватися лише на початку 1990-х років, коли з'явилась ціла низка робіт під назвою «Письменники» ювелірної фірми Montblanc, присвяченої відомим світовим письменникам.

У світовому мистецтвознавстві тривалий час увага дослідників була прикута до творчості живописців. Пізніше з'явилися фахівці, які зосередилися на вивченні раритетних перових ручок зазначеного періоду. Однак прикладне мистецтво, як і раніше, розглядали тільки як другорядне явище, значення його як джерела для аналізу художнього процесу стали визнавати лише із середини 1970-х років. Ще меншу увагу приділяли дослідженню ювелірного мистецтва Західної Європи кінця XX – початку XXI століття.

Мистецтво ювелірів Західної Європи початку XX – XXI століття представлене в працях українських і зарубіжних вчених (А. Алексєєв, К. Філліпінс, Ж. Ларошфуко, Д. Беннет, Д. Маскетті, Т. Гнатів, А. Ель та ін.). Витвори ювелірного мистецтва були представлені на таких заходах: Всеукраїнській ювелірній та емальєрній виставці «Квадра мініметал. Ювелірне – мистецтво – емалі» (2019); виставці в Московському музеї декоративно-прикладного мистецтва «Властители дум» (2021); віртуальній виставці «Властители дум», що була присвячена лімітованим інструментам, що пишуть, які випускає фірма Montblanc з 1992 р. та яку організував Всеросійський музей декоративного мистецтва в Москві (грудень 2020 р.); виставці Monblanc pen factory And Museum in Hamburg, що проведена в Музеї та мануфактурі Монблан у Гамбурзі; у постійній експозиції Державного музею В. В. Маяковського, де знаходиться перова ручка Montblanc з колекції Boheme, яка випускається і досі (нею обожнював писати поет В. В. Маяковський); у постійній експозиції The Metropolitan Museum of

art (Музей Мистецтва Метрополітен), де до 20201 року знаходилася лімітована перова ручка Montblanc, присвячена одному з найстаріших виробників роялів у світі Steinway&Sons американської корпорації Генрі Стейнвею. Крім того, витвори ювелірного мистецтва публікували на сторінках авторитетного журналу для колекціонерів Pen World International («Світ ручок»), що випускають з 1987 року, та його російськомовного аналогу, журналу Pen World Russia edition («Мир ручек России»), а також відображені в інформаційному проєкті ElitePen.ru.

Загалом тематика потенційних досліджень стає практично невичерпною. Отже, дотепер вивчення цього виду декоративно-прикладного мистецтва в нашій країні знаходиться на стадії накопичення матеріалу з творчості окремих майстрів та фабрик за майже повної відсутності робіт, покликаних систематизувати інформацію про його стилістичну еволюцію.

Література

1. Ларошфуко Ж. Ювелірний дизайн XXl століття. Натхнення і стиль. Серія: Ювелірне мистецтво. Київ : Арт-джерело, 2014.

2. Культура XX століття. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Культура_XX_століття (дата звернення: 10.09.2021).

3. История невероятного бренда Montblanc. URL: https://www.zerkalo.lv/montblanc-boutique/ (дата звернення: 10.09.2021).

Шереметьєва Катерина,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ СКУЛЬПТУРНОГО ДЕКОРУ ЧОРНОЇ КАМ'ЯНИЦІ: ЗДОБУТКИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Коли йдеться про львівську архітектуру та скульптуру, Чорна кам'яниця є однією з тих будівель, які першими спадають на думку. Її бачили всі, хто хоча б раз був у Львові, але далеко не всі заглиблювалися в її історію, а тим більше в особливості її скульптурного декору. Зовнішній вигляд кам'яниці, а також її розташування вказують на те, що вона була втіленням смаків багатого львівського міщанства XVI–XVII століть. Зведенням кам'яниці опікувалися відомі львівські зодчі Петро Барбон і Павло Римлянин. Наприкінці XVI століття львівський архітектор Петро Красовський надбудував третій поверх. Аттик звів 1677 року майстер Мартин Градовський (Годний), про що свідчить напис на зворотному боці.

Фасад Чорної кам'яниці є прикладом ренесансної ордерної побудови, що проявляється в бічних пілястрах і міжповерхових поясах, поєднаних з барочними вивершеннями з обелісків та волют. Він викладений діамантовим рустом різноманітних форм і конфігурацій, портали й вікна оздоблені різьбленим білокам'яним обрамленням з виноградними лозами (доволі поширений мотив в архітектурному декорі Львова XVI–XVII ст.). За такий тривалий період існування, з моменту зведення і до сьогодення, кам'яниця пережила багато власників, більшість з яких зробили важливий внесок у життя Львова. Серед колишніх власників були митник, лікарі, купець, аптекар, бургомістр, адвокат та ін. Лише з 1926 року кам'яниця перейшла у власність міста.

Уникаючи довгої розповіді про всіх відомих власників цієї кам'яниці, згадаю лише одного, а саме Мартина Анчевського – бургомістра Львова, лікаря та секретаря Яна III Собеського, який у 1677 році замовив скульптурне оздоблення кам'яниці, що в подальшому породило чимало приводів для роздумів. Загалом вважають, що Чорна кам'яниця не зазнала значних змін, принаймні за останнє століття або навіть два, адже її початковий вигляд не відомий. Якщо не акцентувати на незначних змінах у розмірі вікон і формі даху, а також надбудові, то єдине, що змінилося за останній час, це скульптурне оздоблення, а саме його чіткість.

За час свого існування кам'яницю неодноразово реставрували, у ході чого скульптурне оздоблення то полірували, то покривали шаром фарби. У процесі останньої реставрації 2015–2019 років було виявлено залишки поліхромії на скульптурах. Тож можна зробити висновок, що спочатку скульптури були кольоровими. Усього на фасаді шість горельєфів: Богородиця з немовлям, герб Анчевського, Святий Мартин, Святий Станіслав Костка, Святий Ян з Дуклі і євангеліст Лука. Ці скульптури є релігійним оберегом, але, вірогідно, деякі з них приховують значно більше таємниць, ніж здається на перший погляд. Саме на цьому ми й зосередимося.

Якщо подивитися на скульптури зблизька, можна побачити, що вони втратили свою виразність, на більшості вже не видно цілих фрагментів або навіть облич. Усе це наштовхує на роздуми і формування теорій стосовно того, що ж насправді зображено на фасаді. Окрім того, у скульптурах є деякі цікаві особливості. Наприклад, Богоматір з немовлям мають головні убори. Це явище є доволі не звичним. Усі ми бачили зображення Богородиці та Ісуса в коронах, але в капелюхах – навряд чи.

Аналізуючи ці скульптури, ми намагалися знайти подібне зображення Святих у європейському мистецтві. Зазвичай Ісуса в капелюсі зображують уже дорослим, коли він з'явився перед Марією Магдалиною у вигляді садівника. Таке зображення також характерне для сюжету «Не торкайся мене». Однак на теперішній момент нам не вдалося знайти жодного подібного зображення Ісуса немовляти в капелюсі. Богородицю ж у капелюсі не зображують зовсім. Можливо, ці капелюхи є лише нагадуванням про часи, коли Львів жив і розвивався в середовищі західноєвропейського мистецтва, а можливо, це корони, які погано збереглися і зараз нагадують капелюхи. На жаль, час стирає все, породжуючи нові запитання.

Над середнім вікном першого поверху знаходиться фігура Святого Мартина (особистий патрон доктора Анчевського) на коні. Святий відрізає мечем половину свого плаща й подає його жебракові. Доволі відомий і зрозумілий сюжет, але із цим горельєфом не все так просто. За що тримається жебрак (зверніть увагу – теж у шапці) рукою? У пошуках відповіді ми проаналізували, як художники й скульптори зображували цей сюжет. На деяких скульптурах жебрак без однієї ноги або з палицею, тому теоретично ця річ повинна допомагати йому пересуватися. На жаль, саме такого предмета, як у горельєфі на фасаді Чорної кам'яниці, ми не знайшли.

Капітелі бічних пілястрів на рівні другого поверху прикрашені двома фігурами. Ліворуч – Святий Ян з Дуклі (львівський бернардинець – перший львівський святий, якого дуже шанував Анчевський). Поруч зі Святим є хмарка. Що ж там зображено? Тепер уже не розбереш. А раніше було видно, що янгол щось нашіптує Святому Янові на вухо. Теоретично можна припустити, що це зображення має прихований сенс. Ян з Дуклі першим попередив Львів про пожежу, а таке зображення буквально вказує, що сам янгол нашіптував йому на вухо про наближення загрози.

Останнім горельєфом, який хотілось би описати в нашому дослідженні, є євангеліст Лука. Припускаємо, що це зображення іншого Святого. На горельєфі відсутній типовий символ євангеліста Луки, а саме голова бика. Натомість у руках Святий тримає розгорнуту книжку, очевидно, Євангеліє. Однак Євангеліє в руках ще не вказує на те, що перед нами саме Лука. Біля ніг Святого ми бачимо язики вогню, що, можливо, є символом кари грішників. Припустимо також, що це є сходженням Святого Духа на Апостолів під час П'ятдесятниці. Але ця версія навряд чи може бути достовірною, адже євангеліст Лука не був Апостолом.

З огляду на вказане вище з'явилася теорія, що на фасаді кам'яниці зображений зовсім інший Святий. Припускають, що це насправді Апостол, а саме Юда Тадей – покровитель купців, опікун знедолених, а також помічник у вирішенні несправедливих судових процесів. Окрім того, особа Юди Тадея була доволі популярною у XVII столітті, особливо у Львові. Підсумовуючи, підкреслимо, що наше дослідження є лише роздумами, а не ствердженням того чи іншого факту стосовно зображених на фасаді Чорної кам'яниці. Це лише спроба заглибитися в особливості скульптурного декору, щоб дізнатися більше або ж висунути свої гіпотези.

Література

1. Бажан М. П., Нельговський Ю. П., Калениченко Л. П., Марченко М. І. Історія українського мистецтва в шести томах. Т. 2. Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. Київ : Жовтень, 1967.
2. Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів. Архітектурно-історичний нарис. Київ : Будівельник, 1989.
3. Rąkowski G. Lwów – Pruszków: Rewasz, 2008.

З М І С Т

Науковий дискурс-практикум

Антонець І. Монументально-декоративне панно Оксани Мась у колекції Музею образотворчих мистецтв ім. О. Білого міста Чорноморськ Одеської області 3

Афоніна О. Експертиза нотних автографів Віктора Степурка 5

Варчук М. Атрибуція мініатюрного «Портрета Станіслава-Августа Понятовського» в Музеї Ханенків 6

Зайцева В. Технологічні особливості іконостасу Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври 8

Зосім О. Атрибуція рукописних пісенників XVII–XVIII століть східнослов'янської традиції 10

Капітанова Л. Атрибуція ілюстрованої листівки кінця XIX – початку XX століття 11

Капшукова О. Атрибуція деяких творів живопису Миколи Глущенка з колекції Дніпропетровського художнього музею 13

Карпенко О. Джерела інспірації українського авангарду 14

Козак Н. Застосування синтезу мистецтв при реновації і реконструкції архітектурних об'єктів 16

Личковах В. Виміри естетичної атрибуції українського авангарду 17

Любимцева О. Використання штучного інтелекту в реконструкції творів мистецтва 18

Маліков В. Чотири лінії мистецтва дніпровського художника В'ячеслава Апета 21

Мацело А. Група дерев'яних скульптур XVIII століття з колекції Музею Ханенків: авторство творів та ідентифікація персонажів 22

Міщенко І. Атрибуція графічних творів Євзебія Ліпецького 24

Молинь Н. Ювілейна виставка Анатолія Калитка 26

Молинь І. Слово про вчителя і колегу Мирослава Радиша 28

Наумова Л. Фільм Миколи Шпиковського «Хліб» (ВУФКУ, 1929) 30

Несен І. Ескізи театральних костюмів у творчому доробку Миколи Духновського 32

Несмачний С. Окремі аспекти атрибуції мистецького доробку художника Михайла Сапожникова в контексті визначення початкової межі символістського періоду творчості майстра 34

Солярська-Комарчук І. Аналіз художньої манери Миколи Трегуба 36

Старостенко С. Творчість Валерії Трубіної в контексті сучасного українського мистецтва 38

Федоренко В. Дослідження Я. Запаска та Я. Ісаєвича «Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні» як джерело атрибуції київських стародруків XVII–XVIII ст. 39

Шульгіна В., Димань Т. Особливості експертизи нотних рукописів 42

Студії молодих вчених

Алєксєєва А. Скульптурний декор брами Заборовського: мистецтвознавчий аспект 44

Алішер А. Еволюція українського театрально-декораційного мистецтва 45

Барановська А. Розвиток реалістичної форми зображення в живописі через міметичну природу мистецтва 47

Біскулова С. Фрески Софійського Собору в Києві як джерело дослідження в українському мистецтвознавстві 49

Бондарець Є. До питання атрибуції підписної ікони «Обраних святих» 1897 року 52

Борка І.-С. Готичні дерев'яні храми XVII – початку XIX століття жупи Мараморош: історія та систематизація пам'яток 53

Бутовська О. Символіка квітів у живописі Геннадія Горбатого 57

Глєбова А. Диджиталізація і токенізація творів мистецтва 58

Гольденберг А. Петро Печорний: творча та педагогічна діяльність 59

Євсев'єв Д. Вплив цифрового артринку на розвиток суспільства 61

Зайцева К. Історичні аспекти становлення та розвитку стилю рококо в Україні 62

Косован А. Зберегти скарби народної творчості 64

Леонтьєва О. Герменевтика як суттєвий метод дослідження сучасного українського естампу 65

Любічанська О. Соломон Кишинівський – видатний представник єврейських художників Одеси другої половини XIX – початку XX століття 66

Омельченко Ю. Особливості стилю модерн у київській архітектурі кінця XIX – початку XX століття 67

Пазюк К. Мистецтвознавча експертиза. відмінність понять «культурна цінність» і «об'єкт культурної спадщини» 69

Примоченко М. Надзвичайно цінна церква – символ незалежності на Чернігівщині 71

Раш В. Розвиток скульптурного оздоблення храмів Наддніпрянщини доби Бароко 72

Скуріхіна К. Упровадження практики перформансу в українському мистецтві 1990-х років (на прикладі творчості Феодосія Тетянича) 74

Фелькер І. Історія та атрибуція сервізу Old Imari королівської мануфактури Royal Crown Derby 76

Чижик Т. Ранній період творчості Івана Степановича Марчука 78

Швачко Т. Канцелярські товари фірми Montblanc 79

Шереметьєва К. Мистецтвознавчі дослідження скульптурного декору Чорної кам'яниці: здобутки і перспективи 80

Наукове видання

НАУКОВА АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА, ЕКСПЕРТИЗА ТА ОЦІНКА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Матеріали науково-практичної конференції
(Київ, 28–29 жовтня 2021 р.)

Редагування: О. І. Бугайова,
Л. М. Міненко

Верстання Л. М. Міненко

Підп. до друку 06.12.2021. Формат 60x84 1/16.
Друк ризо. Умов. друк. арк. 4,9. Обл.-видав. арк. 8,9.
Наклад 100 прим. Зам.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.