

THE UKRAINIAN ART AND DESIGN JOURNAL

ХУДПРОМ

XXV (1) 2023 ♦ ХУДПРОМ: УКРАЇНСЬКИЙ ЖУРНАЛ З МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ

ISSN 2786-7285 (online)



ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS



ХАРКІВ: ХДАДМ
2023 KHARKIV: KSADA

ISSN 2786-7285 (Online)

Репродукція на обкладинці: Василь Єрмілов. Ескіз розпису майстерні. 1921. Папір на картоні, акварель, бронзова фарба. 33 × 30,3 см. Національний художній музей України, Київ



ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну / за ред. Є. Котляра.
Харків : ХДАДМ, 2023. Том XXV. Вип. 1. 212 с.

«ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну» внесений до переліку наукових фахових видань категорії «Б» з 27.04.2023 р. (спеціальності: 022 – дизайн; 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація)

Головний редактор: Євген КОТЛЯР

кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри монументального живопису,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Відповідальний секретар: Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ

кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-дослідної роботи,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**Ірина БОНДАРЕНКО**

кандидат архітектури, професор, декан факультету
«Дизайн середовища», Харківська державна академія
дизайну і мистецтв (Україна)

Віталій ЖЕРДЕС

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунку,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Сергій КРАВЦОВ

кандидат архітектури, старший науковий дослідник
Центру єврейського мистецтва, Єврейський університет
в Єрусалимі (Ізраїль)

Ілля РОДОВ

доктор мистецтвознавства, професор кафедри
єврейського мистецтва, Університет імені Бар-Ілана,
Рамат-Ган (Ізраїль)

Людмила СОКОЛЮК

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри
теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія
дизайну і мистецтв, член-кореспондент Національної
академії мистецтв України (Україна)

Моніка ЧЕКАНОВСЬКА-ГУТМАН

кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри
мистецтва і культури, Варшавський університет (Польща)

Мар'яна ШЛАПАК

доктор архітектури, головний дослідник Інституту
культурної спадщини Академії наук Молдови, член-
кореспондент АН Молдови, Кишинів (Молдова)

РЕДАКЦІЯ:

Начальник редакційно-видавничого відділу:

Олена СКУБРЕЄВА

Редактор українського тексту:

Оксана КРИГІНА

Редактор англійського тексту:

Оксана БЛАГІНА

Коректор:

Юлія ГРОСУ

Комп'ютерна верстка:

Тетяна КОЗАЧЕНКО, Валерій ГАЛЬЧЕНКО

Співзасновники та видавники:

**Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
видавництво «ХУДПРОМ»**

Дата заснування журналу: 2023 р. До цього часу журнал
видавався під назвою «ВІСНИК Харківської державної
академії дизайну і мистецтв», рік заснування: 1999

Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції
серії ДК # 860 від 20.03.2002 р.

НАУКОВА РАДА:**Орест ГОЛУБЕЦЬ**

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри
художньої кераміки, Львівська національна академія
мистецтв, член-кореспондент Національної академії
мистецтв України (Україна)

Вілма ГРАДІНСКАЙТЕ

кандидат мистецтвознавства, головний куратор
Литовського національного художнього музею, Вільнюс
(Литва)

Вальдемар ДЕЛУГА

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії
мистецтва, Університет в Остраві (Чехія); голова наукової
ради Польського інституту світового мистецтва (Польща)

Артур КАМЧИЦЬКИЙ

доктор мистецтвознавства, професор кафедри досліджень
культурної ідентичності, Університет імені Адама
Міцкевича, Познань (Польща)

Ольга ЛАГУТЕНКО

доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка
кафедри теорії та історії мистецтва, Національна
академія образотворчого мистецтва і архітектури, член-
кореспондент Національної академії мистецтв України
(Україна)

Іванна ПАВЕЛЬЧУК

доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
дизайну Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури (Україна)

Олександр СОБОЛЄВ

кандидат мистецтвознавства, професор, ректор
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Україна)

Малгожата СТОЛЯРСЬКА-ФРОНЯ

кандидат мистецтвознавства, старший науковий
співробітник, Інститут славістики, Потсдамський
університет (Німеччина)

Віта СУСАК

кандидат мистецтвознавства, експерт Українського
культурного фонду (Україна), член Швейцарського
академічного товариства з вивчення Східної Європи
(Базель-Штадт, Швейцарія)

**Оригінал-макет підготовлено редакційно-видавничим
відділом ХДАДМ**

Дизайн видання: артдиректор PanicDesign

і каліграф-мандрівник, професор Академії класичного
мистецтва у Флоренції

Олексій ЧЕКАЛЬ

Технічна підготовка ілюстративного матеріалу до друку:
Євген КОТЛЯР

ISSN 2786-7285 (Online)

Reproduction on the cover: Vasyl Ermilov. Sketch of the painting of the workshop. 1921. Paper on cardboard, watercolor, bronze paint. 33 × 30,3 cm. National Art Museum of Ukraine, Kyiv



HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal. Ed. by Eugeny Kotlyar.
Kharkiv: KSADA, 2023, Volume XXV, Issue 1. 212 p.

“HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal” is included in the list of scientific publications in group “B” from April 27, 2023 (specialties 022 – design; 023 – fine arts, decorative arts, restoration)

Editor-in-Chief: Eugeny KOTLYAR

PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Monumental Painting,
 Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Deputy Editor: Vladyslav KUTATELADZE

PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector of Science and Research,
 Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

EDITORIAL BOARD:**Iryna BONDARENKO**

PhD in Architecture, Professor, Dean of the Faculty of
 Environmental Design, Kharkiv State Academy of Design
 and Arts (Ukraine)

Vitalii ZHERDIEV

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of
 Drawing, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Sergey KRAVTSOV

PhD in Architecture, Senior Researcher at the Center
 for Jewish Art, Hebrew University of Jerusalem (Israel)

Iliia RODOV

Doctor of Art Studies, Professor at the Department of Jewish
 Art, Bar-Ilan University, Ramat Gan (Israel)

Lyudmyla SOKOLYUK

Doctor of Art Studies (Doctor of Science), Professor of the
 Department of Art Theory and History, Kharkiv State
 Academy of Design and Arts, Corresponding Member of the
 National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Monika CZEKANOWSKA-GUTMAN

PhD in Architecture, Assistant Professor at the Department
 of Modern Art and Culture at the University of Warsaw
 (Poland)

Mariana ŞLAPAK

Doctor of Architecture (Dr hab.), Chief Researcher of the
 Institute of Cultural Heritage of the Academy of Sciences
 of Moldova, Corresponding Member of the Academy
 of Sciences of Moldova, Chisinau (Moldova)

MANAGING EDITORS:

Head of the Editorial and Publishing Department:

Olena SKUBRIEIEVA

Ukrainian text editor:

Oksana KRYGINA

English text editor:

Oksana BLAGINA

Proofreader:

Yuliia HROSU

Layout:

Tetiana KOZACHENKO, Valery GALCHENKO

EDITORIAL ADVISORY PANEL:**Orest HOLUBETS**

Doctor in Art Studies (Doctor of Science), Professor,
 Head of the Department of Art Ceramics, Lviv National
 Academy of Arts, Corresponding Member of the National
 Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Vilma GRADINSKAITE

PhD in Art Studies, Chief Curator of the Lithuanian
 National Museum of Art, Vilnius (Lithuania)

Waldemar DELUGA

Doctor of Art Studies (Dr hab.), Professor of the
 Department of Art History, University of Ostrava (Czech
 Republic), Chairman of the Scientific Council of the
 Polish Institute of World Art (Poland)

Artur KAMCZYCKI

Doctor of Art Studies (Dr hab.), Professor at the
 Department of Cultural Identity Research, Adam
 Mickiewicz University, Poznan (Poland)

Olga LAGUTENKO

Doctor of Art Studies (Doctor of Science), Professor, Head
 of the Department of Art Theory and History, National
 Academy of Fine Arts and Architecture, Corresponding
 Member of the National Academy of Arts of Ukraine
 (Ukraine)

Ivanna PAVELCHUK

Doctor of Art Studies (Doctor of Science), Associate
 Professor at the Department of Design, National
 Academy of Fine Arts and Architecture (Ukraine)

Olexander SOBOLEV

PhD in Art Studies, Professor, Rector of the Kharkiv State
 Academy of Design and Arts (Ukraine)

Malgorzata STOLARSKA-FRONIA

PhD in Art Studies, Senior Research at the Institut für
 Slavistik, University of Potsdam (Germany)

Vita SUSAK

PhD in Art Studies, Expert of the Ukrainian Cultural
 Foundation of Ukraine, member of the Swiss Academic
 Society for the Study of Eastern Europe, Basel
 (Switzerland)

Founders and publishers:

**Kharkiv State Academy of Design and Arts,
 Publishing House “Hudprom”**

The Journal was founded in 2023. Until now, the periodical was
 published under the name “BULLETIN of Kharkiv State
 Academy of Design and Arts”, was founded in 1999

Certificate of entry of the subject of publishing business
 into the State Register of publishers, manufacturers
 and distributors of publishing products
DK # 860 dated 20.03.2002

**The original layout was prepared by the Editorial
 and Publishing Department of KSADA**

Cover and title design: PanicDesign Art Director
 and Traveler Calligrapher, Professor of Florence
 Classical Arts Academy
Oleksii CHEKAL

Technical preparation of illustrative material for printing:
Eugeny KOTLYAR

ЗМІСТ

- 6 **Євген КОТЛЯР**
ВІД «ВІСНИКА» ДО «ХУДПРОМУ»: НОВИЙ ЖУРНАЛ ЗІ СЛАВНОЮ ІСТОРІЄЮ. Слово редактора

ДИЗАЙН

- 10 **Наталія СЕРГЕЄВА**
ЕСТЕТИКА В СТРУКТУРІ СУТНОСТІ ДИЗАЙНУ
- 16 **Тетяна ПАВЛОВА**
УКРАЇНСЬКИЙ «АВАНГАРД» В ОБКЛАДИНКАХ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА
- 27 **Олена МУДАЛІГЕ**
ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ МУЗЕЮ ЕКОЛОГІЧНОГО ПЛАКАТУ В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
- 51 **Вікторія ОЛЕНДАРЬОВА**
ДИЗАЙН ГЛЯНЦЕВОГО ЖУРНАЛУ З ГЕРОЄМ ВИПУСКУ НА ОБКЛАДИНЦІ
- 60 **Олена КУРЦЕВА**
ЗРУЧНІСТЬ КОРИСТУВАННЯ ЯК ПРОБЛЕМАТИКА ВИРАЖАЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ВЕБДИЗАЙНУ:
ВІД ПРАКТИКИ ВЕБ'ЮЗАБІЛІТІ ДО КОНТЕКСТУ ВЕБДОСТУПНОСТІ

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

- 68 **Людмила СОКОЛЮК, Оксана СОКОЛЮК**
ОХТИРСЬКИЙ ПОКРОВСЬКИЙ СОБОР: МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ
- 84 **Олександр ШИЛО, Наталія ТИМОФЄЄВА, Юрій ПЯНИДА**
ПРО ПОРТРЕТ В. В. СТАСОВА РОБОТИ І. Ю. РЕПІНА ІЗ ЗІБРАННЯ
ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ
- 95 **Наталія ІГНАТЬЄВА**
ХУДОЖНИК НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ ПЕТРА ЛЕВЧЕНКА
- 110 **Тетяна КАСЬЯНЕНКО**
ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ДУХОВНОГО ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІСТЬ У РОБОТІ
ЗІНАЇДИ СЕРЕБРЯКОВОЇ «ЛАЗНЯ»
- 128 **Валентина ЧЕЧИК**
МИСТЕЦТВО ВАДИМА МЕЛЛЕРА: НА ШЛЯХУ ДО КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ АБСТРАКЦІЇ
- 140 **Валерій ГАЛЬЧЕНКО, Валентина НЕМЦОВА, Володимир САЧКО, Ігор ЧУДІЙОВИЧ**
МИХАЙЛО КОЗИК – ХУДОЖНИК І КЕРІВНИК: ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ
- 177 **Вікторія НАЙДЕНКО**
ВІКТОР ГОНТАРІВ: ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ І НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРМИ
- 193 **Анастасія ХУДЯКОВА**
АНТИВОЄННІ МУРАЛИ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

РЕЦЕНЗІЇ

- 208 **Тетяна ПАВЛОВА**
ДОСЛІДЖЕННЯ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХХ СТОЛІТТЯ

ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ

АВТОРИ

CONTENT

- 6** **Eugeny KOTLYAR**
FROM "BULLETIN" TO "HUDPROM": A NEW JOURNAL WITH A GLORIOUS HISTORY. Editor's note
-

DESIGN

- 10** **Nataliia SERHEIEVA**
AESTHETICS IN THE STRUCTURE OF THE ESSENCE OF DESIGN
- 16** **Tetiana PAVLOVA**
UKRAINIAN AVANGARD IN THE COVERS OF VASYL YERMILOV
- 27** **Olena MUDALIGE**
THE HISTORY OF THE ECOLOGICAL POSTER MUSEUM CREATION AT THE KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS
- 51** **Victoria OLENDAROVA**
ANALYSIS OF THE DESIGN OF A GLOSSY MAGAZINE WITH THE HERO OF THE ISSUE ON THE COVER
- 60** **Olena KURTSEVA**
USABILITY AS A PROBLEM OF EXPRESSIVE WEB DESIGN TOOLS: FROM THE PRACTICE OF WEB USABILITY TO THE CONTEXT OF WEB ACCESSIBILITY
-

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

- 68** **Lyudmyla SOKOLYUK, Oksana SOKOLYUK**
HOLY INTERCESSION CATHEDRAL, OKHTYRKA: BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE
- 84** **Oleksandr SHYLO, Nataliia TYMOFIEIEVA, Yurii PIANYDA**
ABOUT THE PORTRAIT OF V. V. STASOV BY I. YU. REPIN FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM
- 95** **Nataliya IGNATYIEVA**
THE ARTIST AT THE TURN OF THE CENTURY: THE FEATURES OF PETRO LEVCHENKO'S ARTISTIC STYLE
- 110** **Tetyana KASYANENKO**
VISUALIZATION OF THE SPIRITUAL THROUGH PHYSICALITY IN THE WORK BY ZINAIDA SEREBRYAKOVA "BATH"
- 128** **Valentyna CHECHYK**
VADIM MELLER'S ART: ON THE WAY TOWARDS CONSTRUCTIVIST ABSTRACTION
- 140** **Valeriy GALCHENKO, Valentina NEMTSOVA, Volodymyr SACHKO, Ihor CHUDIJOVYCH**
MYKHAILO KOZYK – ARTIST AND EXECUTIVE: RETURN FROM OBLIVION
- 177** **Viktoriia NAYDENKO**
VIKTOR GONTARIV: THE SEARCH FOR NATIONAL STYLE AND NATIONAL FORM
- 193** **Anastasiia KHUDIAKOVA**
ANTI-WAR MURALS IN UKRAINE AND THE WORLD DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR
-

REVIEWS

- 208** **Tetiana PAVLOVA**
A STUDY OF POST-IMPRESSIONISM IN UKRAINIAN PAINTING OF THE 20TH CENTURY
-

SUBMISSION GUIDELINES

AUTHORS

ВІД «ВІСНИКА» ДО «ХУДПРОМУ»: НОВИЙ ЖУРНАЛ ЗІ СЛАВНОЮ ІСТОРІЄЮ



Вісник XXIII. 1999. № 1



Вісник ХДАДМ. 2005. № 1



ХУДПРОМ. 2000. № 1
(Ілюстрований додаток
до Вісника ХХІІІ)

Історію створюють люди, події та епохи. Справжню історію створюють покоління, й вона витримана часом. Спливло чверть століття від створення «ВІСНИКА Харківської державної академії дизайну і мистецтв», славного видання, яке заснували в останній рік минулого тисячоліття. За ці роки становлення української незалежності наші видавці та автори, як і наш науковий збірник, здолали різні етапи розвитку та виклики: культурні, політичні, наукові, навіть поліграфічні. Усі ми стали свідками становлення та розвитку українського мистецтвознавства в галузі дизайну і мистецтва, а сам журнал – справжнім мистецьким літописом, науковою трибуною як для відомих науковців і дослідників, так і для аспірантів.

Майже півтори сотні номерів журналу – а зараз це важко перевірити, бо за різних обставин виходило друком від двох до п'ятнадцяти номерів видання за рік, – свідчать про значний досвід і довгий шлях. Кожен головний чи випускаючий редактор (С. Єрмаков, В. Даниленко, Л. Мачулін, Є. Котляр) привносив своє бачення стратегії журналу – у відповідності до вимог часу, ВАКу, МОНу, власної редакторської інтуїції та практики. Ми пройшли цей шлях під різними редакційними концепціями й обкладинками, поступово, крок за кроком намагаючись вийти з узбіччя на головну магістраль європейської науки. Щоб нас знали й читали не тільки в Україні, а й поза її кордонами. Цей шлях був і залишається дорогою з незворотним рухом до світового наукового простору з його усталеною культурою, якістю, ґрунтовністю, доброчинністю.

Ми подолали багато перепонів і вирости під час цього руху. Вирости по всіх позиціях. Сьогодні наша наукова спільнота готова зробити крок у майбутнє з оновленою редакційною політикою та стратегією, обкладинкою і дизайном, створити нове ім'я та формат, з якими асоціюємо себе в новій українській і європейській історії, мистецтві. При цьому вважаємо за потрібне підкреслити свою культурну ідентичність, не забути своє коріння. Тому й нова назва ХУДПРОМ: *Український журнал з мистецтва і дизайну* = *HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal* є символічним поєднанням минулого й майбутнього. Це видання є пошаною нашим попередникам, перш за все численним поколінням харків'ян. Саме для них аббревіатура «ХУДПРОМ» стала не тільки влучною назвою нашого вишу (скорочено від Харківського художньо-промислового інституту, що був заснований на початку 1960-х рр.), а й мистецько-промисловим напрямом, який визначав своєрідність нашої дизайнерської (ще раніше від доби дизайну) й мистецької школи від самого її початку.

Варто згадати, що перша спроба розпочати нове одніменне видання «ХУДПРОМ» відбулася ще 2000 р., наприкінці існування Харківського художньо-промислового інституту під цією назвою. Щоправда, ця ініціатива була зосереджена не на підготовці академічного видання, а на створенні ілюстрованого журналу із супроводжувальними статтями, де демонструвалися б загалу мистецькі здобутки нашої харківської художньої та дизайнерської школи (дипломні роботи студентів, сторінки історії та мистецького життя, статті про відомих митців – видатних вихованців вишу). Головний редактор першого і, на жаль, єдиного номеру цього видання, пані Світлана Нікулєнко намагалася зробити справжній наочний літопис нашої діяльності як для внутрішнього вжитку, так і для зовнішньої реклами,

щоб «сприяти адаптації інституту до сучасних умов»¹. Тоді я також входив до редакційної групи цього випуску і дав матеріал про захисти дипломних

¹ Від редакції. *Худпром*. Харків: ХХІІІ, 2000. № 1. С. 2.

робіт своєї кафедри монументально-декоративного розпису, яку нині очолюю. Хоча з різних обставин цей постріл у майбутнє не отримав продовження, його відлуння, серед інших, підсилило наше спільне бажання розвивати, осмислювати та просувати своє, регіональне в широкому національному вимірі.

Але сьогодні, під час російської навали і героїчної боротьби України за свою незалежність, назва «ХУДПРОМ» отримує додаткового звучання й навіть співзвуччя. У цьому слові відчувається міцність залізобетону, який ще століття тому був відлитий у комплексі ДЕРЖПРОМУ (1925–1928), шедевр українського конструктивізму, і який не змогли підірвати нацисти 1942 р. У ньому відгукується й сучасна історія міста-героя Харкова, що став залізобетоном людського спротиву на шляху ворога, котрий напав на нас у лютому 2022-го з протилежного, східного боку. Ці конотації зобов'язують нас закріпити зазначені якості та цінності незламності, принциповості й патріотичності у широкому розумінні цього слова в нашому новому видавничому проекті.

Увесь попередній досвід «ВІСНИКА» не буде відкинуто, навпаки, він трансформується в нову редакційну стратегію та науковий продукт. Цей досвід також закарбується в солідну римську цифру XXV, що буде приставлена до нумерації нашого першого номеру «ХУДПРОМУ», означаючи 25 років видання і 25-й том нового випуску. Саме з цієї сигнатури – XXV (1) 2023 – і розпочне оновлене життя наш науковий журнал. Відтепер ми будемо існувати як електронне видання, хоча паперові версії також будуть доступні, і повний текст журналу з обкладинкою буде зручно завантажувати просто з сайту. Як і раніше, журнал виходитиме двічі на рік, але наша редакційна політика тут може бути дуже гнучкою. Поряд із загальними редакція буде час від часу готувати тематичні номери. Виходячи зі світової практики, ми запрошуємо до співпраці досвідчених науковців як запрошених редакторів окремих випусків. Ви можете подавати свої пропозиції разом з матеріалами (від п'яти статей з означеної теми), і це може бути підставою зробити позачерговий тематичний випуск з актуальної тематики, тим більш якщо до неї ще приєднається широкий науковий загал. У будь-якому випадку номер буде проходити повноцінне анонімне рецензування та редагування.

Редакція журналу, безумовно, зацікавлена в ґрунтовних статтях з широким візуальним матеріалом і підтримує багату ілюстрованість публікацій. Електронний формат видання дозволяє нам дотримуватися індивідуального підходу до кількості ілюстрацій залежно від їхньої значущості. Проте ми будемо поступово йти до загальноприйнятих стандартів у професійній мистецтвознавчій галузі, вимагаючи письмові дозволи (копірайти) від архівів, музеїв та власників самих творів. Це є ще одним важливим кроком на шляху до західної професійної спільноти та індексації журналу в провідних базах даних. Так само, як і поступовий рух до англomовного середовища, – щоб наші здобутки були знані у світі й закордонні колеги мали бажання у нас друкуватися – це спонукає нас віддавати надалі пріоритет англomовним статтям. І це вже не про намір, а про реальність руху. Якщо ми прагнемо незмінно наближатися до провідних академічних видань, де друкують свої праці авторитетні вчені та де мріють побачити свої розвідки аспіранти, на кшталт журналів з образотворчого мистецтва *Art History*, *Artibus et Historiae*, *Oxford Art Journal*, *The Art Bulletin*, *The Burlington Magazine*, *RIHA Journal*, *Art Journal* чи з дизайну – *Journal of Design History*, *Design Issues*, *CoDesign*. *International Journal of CoCreation in Design and the Arts* тощо, то іншого шляху просто немає.

Те саме стосується мови та структури підготовки статей. Вважаємо, що за всіма ознаками мистецтвознавства як гуманітарної галузі нам треба поступово повертатися до літературних якостей та розвитку мови, а не засушувати статті зайвими рубрикаціями та обмежуватися «термінологічними дефініціями». Тож редакція пропонує враховувати традиційну структурність статті в тканині самого тексту, а у вигляді рубрикацій та підзаголовків виносити вступну частину (якщо є сенс) і обов'язково – висновки та перспективи подальших досліджень (якщо вони будуть окреслені).



Вісник ХДАДМ. 2006. № 9



Вісник ХДАДМ. 2011. № 9
(«Сходознавчі студії», вип. 4)



Вісник ХДАДМ. 2021. № 1



Вісник ХДАДМ. 2021. № 2
(До 100-річчя ХДАДМ)



Вісник ХДАДМ. 2022. № 1



ХУДПРОМ: Український журнал
з мистецтва і дизайну.
XXV (1) 2023

Проте автори можуть віддати перевагу і тематичним назвам підрозділів, які на інших, змістових принципах структурують індивідуальний підхід автора до презентації свого матеріалу. Це поліпшує сприйняття статті читачем, підсилює інтелектуальність і привабливість самого тексту. Саме так зроблено на сторінках попередніх «ВІСНИКІВ», де редакція утвердилася в такому підході. Тож пропонуємо перенести цей підхід і в практику «ХУДПРОМУ», про що свідчать майже всі статті цього першого випуску.

Звертаємо увагу наших авторів на рубрику наукових рецензій, які традиційно вважаються у світі повноцінними публікаціями. Але для цього рецензія має позбутися виключно констатації та компліментарності, набувати ґрунтовності, об'єктивності та контекстуальності, критичного погляду й полемичності. Це продовження нашого з вами професійного життя, і наш науковий журнал має виступати його трибуною.

І, нарешті, подяки. Наші безпосередні напрацювання й досвід багатьох колег в Україні та за кордоном – серед яких і поважні члени нашої редакційної колегії, редактори та автори престижних наукових видань з мистецтвознавства – свідчать про те, що журнал є командою. Тим більше – журнал про мистецтво. Тому ми намагалися зробити його стильним, креативним, привабливим. Хочу висловити щиру вдячність усієї нашої редакційній команді за підготовку нового журналу з новою історією. Це дуже потужний крок, який підсумував напружену багаторічну роботу. Згадати хоча б тривалі перипетії отримання Свідоцтва на торговельну марку «ХУДПРОМ» / «HUDPROM», яке було ухвалено Державною організацією «Український національний офіс інтелектуальної власності та інновацій» тільки 3 травня 2023 року, хоча ми ініціювали це задовго до війни. Це Свідоцтво дає можливість спільноті ХДАДМ активно брендувати різні освітні, мистецькі, наукові ініціативи та продукти Академії, що дозволить зміцнити її статус і позиції в українському та міжнародному просторі. Ребрендинг «ВІСНИКА» на «ХУДПРОМ» є першим амбітним проектом у цьому напрямі.

Отже, серед щирих подяк нашому керівництву і кожному члену редколегії, хочу окремо подякувати нашим подвижникам: пану Олексію Чекалю – відомому каліграфу, професору Академії класичного мистецтва у Флоренції – за створення яскравого й стильного дизайну «ХУДПРОМУ», а також пану Валерію Гальченку – доценту кафедри графічного дизайну – за постійну самовіддану підтримку нашої спільної справи, дизайнерські консультації та допомогу з версткою.

Для реалізації нової концепції журналу було також створено відповідний сайт на сучасній спеціалізованій платформі Open Journal Systems, що додасть зручності поданню матеріалів і – в цілому – привабливості видання для української та міжнародної спільноти. Нам ще потрібно детально освоїти цей інструмент і дати його в користування всім нашим авторам. Але поки саме час висловити щиру подяку професору Сергію Єрмакову, який під час перебування проректором з науково-дослідної роботи ХДАДМ доклав чимало зусиль, щоб дати нашому «ВІСНИКУ» гарну перспективу на довгі роки, а тепер зробив усе можливе, щоб технологічно вивести «ХУДПРОМ» на зовсім новий, європейський рівень потужного електронного видання.

Ми віримо, що всі ці зусилля дадуть ефект синергії. Але без ваших глибоких наукових досліджень та публікацій вони будуть марними і їхній потенціал не буде реалізований. Отже, ми повертаємося до вихідної точки, звертаючись із закликом до наших старих та нових авторів. Ми чекаємо на ваші матеріали, наукові розвідки та рецензії, сподіваючись на те, що всі разом ми зможемо просувати та посилювати позиції українського мистецтвознавства у світовому науковому просторі.

ЄВГЕН КОТЛЯР

головний редактор, кандидат мистецтвознавства, професор

DESIGN

1

РОЗДАЛ



ДИЗАЙН



ЕСТЕТИКА В СТРУКТУРІ СУТНОСТІ ДИЗАЙНУ

ID ORCID 0000-0002-9677-7548

Наталія СЕРГЕЄВА

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

У статті розглядається обґрунтування необхідності оновлення знань, пов'язаних з визначенням, функціями та структурою зв'язків естетики в дизайні; формуванням нових, відмінних від пропонуєваних «технічною естетикою» уявлень про гармонійність продукту дизайну як у системі відносин «річ – людина», так і в системі «річ – людина – середовище». Можливість зазначеного оновлення спирається на розуміння естетики та естетичного як зовнішнього прояву змісту внутрішнього або ж вираження через зовнішнє внутрішньої сутності предмету. Тобто естетичне передусім є вираженням чи виразністю, а естетика (наприклад, за О. Ф. Лосевим) є наукою про вираження взагалі. І те, що ми вважаємо красою або прекрасним, є своєрідною рівновагою між внутрішнім і зовнішнім, певним досягненням призначеного або гармонією між внутрішнім як метою і зовнішнім як досягненням цієї мети, тобто вираженням, або естетикою.

У статті зосереджено увагу на тому, що розуміння гармонії завжди співвідносне знанням та актуальним проблемам людства, які воно намагається вирішити. І на сьогодні це є узгодження між людською діяльністю і збереженням природи, вирішення наявних екологічних викликів, зокрема й через засоби дизайну. Зазначено, що для створення гармонійного, екологічно відповідного дизайн-продукту важливо, щоб «екологічна естетика-вираження» формувалася ще на стадії мислення та охоплювала в проектуванні подальші етапи візуалізації, матеріалізації та функціонування.

Автором підкреслено, що взаємовідносини особистісної та предметної форм естетичної культури, де перша (властива окремій людині чи спільноті) формується під впливом другої, а друга зумовлюється першою, доводять існування важливого для перспектив розвитку суспільства взаємозв'язку між формою і образом об'єкта дизайну та формою і образом життя людини. Також з'ясовано, що концепція конкретного дизайн-проекту, яку ми можемо сприйняти саме через естетику, окрім вирішення поставлених суто утилітарних завдань корелюватиметься ще й певними етичними нормами, ідеологічними уподобаннями та загальножиттєвими поглядами філософії, яких дотримується автор проекту.

Ключові слова: дизайн, естетика і функція, гармонія, естетична культура

ВСТУП

Передусім є важливим зазначити, що в дизайні саме естетичний підхід став визначальним у становленні його теоретико-методологічної основи. Такі властиві для галузі дизайну словосполучення, як «естетика промислової форми», «промислова естетика», «технічна естетика», «практична естетика» тощо сприймаються цілком природною й невід'ємною складовою термінології дизайну та є наслідком його розгляду як історичної форми інтеграції мистецтва й техніки.

Якщо ж говорити про надбання вітчизняної науки, то протягом тривалого часу саме «технічна естетика» розглядалась як дисципліна, що складає

теоретичну основу дизайну. Коло інтересів технічної естетики охоплювало вивчення суспільної природи й закономірностей розвитку дизайну, принципів і методів художнього конструювання, проблем професійної творчості художника-конструктора, а також дослідження сукупності вимог до виробів, їх комплексів та предметно-просторового середовища в цілому. Проте пріоритетність уніфікації, стандартизації, серійності виробництва разом з відсутністю достатньої уваги до індивідуальних психофізіологічних потреб людини та оновлення соціокультурних запитів суспільства виявили як теоретичну, так і методологічну нездатність технічної естетики адаптуватися в нових умовах постіндустріального розвитку.

Вагомі напрацювання др. пол. – кін. ХХ ст. щодо загальних питань естетики та дизайну (наприклад, А. В. Іконнікова, М. С. Кагана, В. Р. Пилипенко, С. В. Потапова, В. Ф. Сидоренка, Ю. Б. Тупталова, Є. М. Устюгової), які стосувались умов формування цілісного естетичного образу, взаємозв'язку між естетичною установкою і спрямованістю образного мислення, мисленнєвим образом та продуктивною уявою, існування головної «життєвої» надустановки, яка диференціює всі інші (в тому числі й естетичні) установки та є ядром сукупності людських цінностей, на жаль, виявилися незатребуваними в цілком зрозумілих політичних і економічних обставинах періоду «перебудови» й подальшого розпаду СРСР та, відповідно, не набули свого подальшого наукового розвитку.

ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ТЕМИ

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про незначне, але все ж наявне поновлення у зацікавленості науковців особливостями взаємозв'язку естетики і дизайну [1]; переосмислення ролі «естетичного» у формуванні концептуального змісту дизайну [8] та зміни у професійному ставленні до естетики в дизайні як до різновиду «проектно-художньої діяльності зі створення естетично-гармонійного й повноцінного функціонально-предметно-інформаційного середовища» [2, с. 15]. Так, наприклад, О. Лагода, актуалізуючи сучасний естетичний дискурс дизайну, зосереджує увагу на тому, що саме «соціокультурні трансформації суспільства, зміна історичного, економічного й інших контекстів його розвитку, емоційно-почуттєвий і художній досвід людства зумовили зміни в розумінні та формуванні естетичних цінностей, зокрема дизайн-продуктів» [5, с. 51]. У результаті такої актуалізації постали відкритими та такими, що не мають на сьогодні однозначної відповіді, чимало запитань. Передусім, вказує О. Лагода, це такі важливі питання, як «Чим є естетика для дизайну?», «Де місце естетичного в дизайні та межі, в яких воно формується?», «Процес формування естетичного в дизайні є закономірним чи зумовлений суспільними запитаннями?», «Що слід вважати чинниками дієвості естетичного в дизайні?» та багато інших [5, с. 53].

Варто звернути увагу й на докорінне переосмислення самого поняття «дизайн», що відбувається відповідно до цивілізаційного підходу. Так, І. Рижова пропонує сприймати сучасний дизайн «як такий, що сприяє самовизначенню і самореалізації людини, яка відкриває для себе світ заново і збагачує його своїм, тільки їй притаманним екзистенційним досвідом» [6, с. 112]. На думку дослідниці, «сучасна парадигма дизайну – це не тільки опредмечення матеріальних людських потреб, а й “уречевлення” цінностей духовності, реалізація в дизайнерській формі духовного змісту» [6, с. 112].

Характеристика дизайну як культурного феномену, наведена в дослідженні С. Захарової, зосереджується на вагомій ролі дизайну як масової культурно-естетичної комунікації, котра формує через продукти дизайнерської діяльності певні типи художніх смаків споживача. Останнє, у свою чергу, потребуватиме подальшого вдосконалення методів естетичної оцінки об'єктів предметного світу дизайну, що стосується соціального середовища [4]. У цьому контексті достатньо переконливо виглядає наведений І. Рижовою приклад щодо актуального екологічного напрямку дизайну, коли «дизайн може входити до більш складних духовних утворень і трансформуватися через ланцюг різних станів духу, що доводять духовні цінності до реалізації у процесі дизайнерської діяльності» [7, с. 214]. Концепцію ж екодизайну в цілому науковці пропонують трактувати як «концепцію образу і стилю життя, в якому естетичні цінності дизайну зростають» [7, с. 214].

Окреслена наукова дискусія щодо актуалізації естетики та особливостей функціонування естетичного в дизайні вказує на необхідність подальших досліджень. Вона підіймає питання: узгодження змісту понять дизайну з позицій широкого розуміння гармонії, співвіднесення цього розуміння з наявними уявленнями та знаннями про естетику в класичній теорії дизайну. Отже, метою даної статті в контексті заявленої проблеми є розгляд місця та ролі естетики в структурі сутності сучасного дизайну.

ПИТАННЯ ГАРМОНІЇ В ДИЗАЙНІ

Естетичне, що, як відомо, може формуватися лише в суб'єкт-об'єктних відносинах, поширюється на будь-які об'єкти, ситуації та види людської діяльності, де дизайн також не є винятком. Так, за сутністю змісту загальноприйнятого визначення дизайну, він є специфічною, утилітарно спрямованою художньо-проектною діяльністю. Відповідно, результати (продукти) цієї діяльності – об'єкти дизайну – мають одночасно характеризуватися як функціональними, так і естетичними якостями, що гармонійно поєднуються й узгоджуються між собою. Тож і дизайн у цілому ми можемо розглядати як:

- творчу діяльність щодо проектування особливого співвіднесеного зв'язку (гармонії) між утилітарними й естетичними якостями того чи іншого об'єкта розроблення;
- художньо-проектний пошук оптимального співвіднесення між внутрішнім змістом і зовнішньою формою об'єкта розроблення;
- функціональну матеріалізацію чи візуалізацію певної естетики або ж як естетичне вирішення тієї чи іншої функції об'єкта розроблення.

Очевидно, що ключовим елементом у процесі розроблення будь-яких об'єктів дизайну виступатиме саме узгодження – надскладне поняття гармонії,

яке людство в різні періоди свого існування тлумачило по-різному і яке до цього часу не має єдиного й остаточного визначення. Так, для пошуку сутності того, чим є гармонія, залучалися космологічний, математичний, етичний та інші ракурси розгляду. Гармонія як основа Космосу, де істина, краса, симетрія виражені в числових співвідношеннях (у піфагорійців); гармонія як невидима, прекрасна, безсмертна, божественна й вища ідея буття, котра є на небі й котра є силою, що надає людині духовної насолоди (у Платона); гармонія як порядок, що охоплює поняття міри, величини, симетрії та середини (в Арістотеля); як пропорційність частин та абстрактний числовий принцип, що пізнається розумом (за Василем Великим); як якісна різноманітність, єдність протилежностей і контрастів (за Гюго Сен-Вікторським) тощо. Особливу ж увагу поняттю гармонії приділяли в період Відродження. Саме тоді гармонія почала набувати трактування визначального спрямування буття природи на розвиток та закону щодо єдності світу – тілесного і духовного, ідеального і матеріального. Гармонія стала пов'язуватися з виявленням внутрішнього змісту краси, доцільністю, відповідністю форми та змісту. Так, уже до поч. XIX ст. сформувалося стійке усвідомлення, що гармонія і є основою створення цілісного образу світу, об'єднання соціуму та його подальшого плідного розвитку, якого є можливим досягти за умови естетичного виховання [3].

Характерно, що, незважаючи на таку тривалу увагу людської думки до самого поняття «гармонія», пошуки науковцями його змісту та сутності продовжуються й до цього часу. Сучасні численні визначення гармонії також стосуються найрізноманітніших сфер життєдіяльності людей: економічної, політичної, духовної, соціальної тощо. Досить цікавими й актуальними сьогодні ми можемо вважати пропозиції, що розглядають «принцип гармонії як філософсько-методологічну основу сучасної концепції сталого природокористування і практичної діяльності суспільства, спрямованої на споживання і перетворення природи», та пропонують розуміти гармонію як сам «тип відношення, що забезпечує сталість об'єкта або процесу» [9, с. 645].

Таким чином, бачимо, що переконання в усвідомленні розуміння гармонії в людини завжди корелюється з наявними знаннями та проблемами людства, які воно намагається вирішити в даний момент. І якщо для більш ранніх періодів розвитку людства було важливим з'ясувати своє місце у світі, виявити та досягнути основні принципи будови та організації Всесвіту, утвердитися в переможних можливостях своєї сили, то нині – в умовах важливих екологічних і масштабних гуманітарних викликів – ми намагаємося повернутись до глобального розуміння гармонії як узгодження між будь-якою людською діяльністю і природою, між бажаннями як метою діяльності людини і тими наслідками, що їх ця діяльність спричиняє.

ВІД ЕКОЛОГІЧНИХ АСПЕКТІВ ДИЗАЙНУ ДО ЦІННОСТЕЙ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Поняття екології в дизайні з «екологічного дизайну» як напряду використання природних та нешкідливих для людини матеріалів розширилося до сучасного розуміння того, що будь-який об'єкт дизайну має обов'язково містити та враховувати екологічну складову, котра на сьогодні є й екологією думки (як чистота, органічність і раціональність дизайнерської пропозиції), і візуальною екологією (як відеоекологія по відношенню до створюваних дизайном візуальних образів та їх позитивного впливу на фізіологічні стани людини, що їх споглядає), і екологією процесу виробництва (як мінімізація шкідливого впливу на природне середовище), і екологією життєвого циклу продукту (як оптимізація шкідливих чинників продукту в процесі його функціонування, врахування екологічних аспектів від створення та транспортування об'єкта дизайну до особливостей його «життя» та утилізації).

З позицій розглянутого визначення дизайну як гармонійного поєднання естетики та функції, окреслені форми екології стосовно необхідних функціональних завдань щодо об'єктів дизайну можуть бути представлені наступними видами / етапами естетики-вираження:

- екологічно відповідною естетикою мислення;
- екологічно відповідною естетикою візуалізації думки;
- екологічно відповідною естетикою матеріалізації візуалізованої думки;
- екологічно відповідною естетикою функціонування матеріалізованої та візуалізованої думки.

Тобто реалізація окреслених бажаних форм екології в дизайні може відбутися за умови включення всього зазначеного екологічного аспекту до переліку цінностей естетичної культури. Остання, у свою чергу, як нам відомо, може існувати у двох формах: особистісній (суб'єктній) і предметній (об'єктній). Особистісна форма культури є невід'ємною від людини, спільноти, людства та зумовлює зміст, характер, спрямованість тощо естетичної діяльності, котру вже як результат ми і можемо виявити в предметній формі. Опанування ж предметної форми забезпечує зміну якостей особистісної форми естетичної культури, котра в подальшому впливає на формування нових якостей предметної форми. Таким чином, ми максимально наблизилися до одного з найцікавіших та найважливіших проблемних питань дизайну – взаємозв'язку між формою і образом об'єкта дизайну та формою і образом життя людини.

Додатково, варіативність можливостей складників естетики в дизайні ми можемо прослідкувати на різних результатах вирішення однакових функціональних завдань. Так, на одне й те саме завдання – наприклад, створити рекреаційну зону відпочинку в місті, розробити інтер'єр дитячої бі-

бліотеки чи форму учнівського / барного / дачного стилця тощо – можемо отримати велику кількість найрізноманітніших дизайнерських пропозицій. Безумовно, ця різноманітність буде зумовлена як індивідуальними рисами творчості автора, так і впливом географічного чи історичного чинника створення тієї чи іншої дизайн-пропозиції. У термінології дизайну такий конкретний перелік чинників впливу на результат розроблення стосуватиметься поняття «*концепція дизайн-проекту*». Усталені ж загальні особливості роботи дизайнера / колективу, які співвідносяться з певною світоглядною позицією, охоплюють більш широке поняття «*філософія дизайну*». Так, наприклад, ми говоримо «*концепція проекту дизайну інтер'єрів дитячої музичної школи № 2 у м. Київ, представленого дизайнером Іваном Петренком / дизайн-студією “Ідея”*», але – «*філософія / ідеологія / етика дизайну Івана Петренка / дизайн-студії “Ідея”*» у разі загальної характеристики концептуальних особливостей роботи як дизайн-діяльності в цілому.

Проте навіть за умови існування такої значної кількості різних чинників впливу на формування концепції конкретного проекту чи в цілому на філософію проектної діяльності того чи іншого дизайнера, можливо виявити загальний принцип функціонування системи взаємозв'язків естетики та з'ясувати, від чого саме буде залежати те, що в дизайн-продукті хоче або спроможний виразити автор. Для цього спробуємо дещо розширити межі аналізу й розглянути ланцюжок взаємодії «*естетика – етика – ідеологія – філософія*». У практичній методології дизайну він працюватиме наступним чином:

- естетика кожного окремого дизайн-проекту являтиме собою безпосередній візуальний виразник його ідей-концепції;
- етика закладає норми цивілізаційної культури в концептуальні засади проектної творчості дизайнера та відповідним чином впливає на їх відображення в конкретній ідеї проекту;
- ідеологія як сукупність низки ідей, переконань і ціннісних установок визначатиме певні рамки та змістову спрямованість проблемного поля у професійній діяльності дизайнера;
- філософія є головним вектором і тим найбільш загальним, відносно якого формуватиметься ідеологія, впливаючи на важливі аспекти етики та естетики, але вже у зворотному порядку.

ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Проведений розгляд місця та ролі естетики в структурі сутності сучасного дизайну дозволяє окреслити наступні положення:

1. Поєднання естетичного й утилітарного – як в історичному, так і в сучасному контекстах – залишається основою змісту дефініцій дизайну. При цьому визначальною ознакою сутності такої

художньо-проектної діяльності стає те, що саме це поєднання ми вкладатимемо в поняття гармонії та вважатимемо гармонійним. У сучасних умовах вирішення важливих питань сталого розвитку, найбільш відповідним для дизайну є сприйняття гармонії як узгодження між будь-якою людською діяльністю і природою, між бажаннями людини як метою її діяльності й тими наслідками, які ця діяльність по собі спричиняє.

2. Певні сутнісні уточнення стосуються й самого розуміння естетики. На відміну від більш традиційного її тлумачення в межах науки про прекрасне, у сучасному дизайні її варто сприймати як означення вираження як такого – візуального відображення певної концепції проекту чи матеріалізованого прояву його змісту в цілому. Тож і гармонію в дизайні можемо вважати узгодженням між закладеним внутрішнім змістом і його відповідним зовнішнім проявом-вираженням.

3. Безумовно, сучасні гармонійні відносини між функцією та естетикою в дизайні неможливі без урахування екологічної складової. Проте для того щоб естетика проекту / дизайну стала реальним вираженням цього екологічного змісту, вона має бути присутньою на всіх етапах роботи дизайнера і охоплювати його відповідне естетичне мислення, естетику візуалізації, матеріалізації та функціонування думки, будучи невід'ємним компонентом загальної екологічної культури.

4. Вагомість ролі естетики як вираження екологічно орієнтованого змісту (чи будь-якого іншого змісту), котрий закладено у форму дизайн-об'єкта, зумовлює безпосередній функційний зв'язок естетики з іншими, дотичними до неї та взаємопов'язаними між собою галузями: з етикою (моральними нормами, правилами та принципами, якими керується дизайнер і які так чи інакше відображаються у змісті проекту), ідеологією (сукупністю ідей та цінностей дизайнера стосовно оточуючого світу), філософією (загальним сутнісним орієнтиром відносин дизайнера і світу). Тож у підсумку констатуємо, що естетика будь-якого дизайн-проекту є виразником і цілісним осяжним результатом концепції, яку зумовили в процесі її формування певні етичні погляди, ідеологічні переконання та загальна світоглядна філософія.

Перспективи використання результатів дослідження полягають у подальшому вивченні естетики та її можливості виражати в об'єктах дизайну ціннісні змісти, пов'язані з суспільними запитами на формування ідейних концепцій сталого розвитку та на їх практичне втілення. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойчук А. Пространство дизайна. Харьков : Новое слово, 2013. 367 с.
2. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 05.01.03. Львів, 2006. 36 с.
3. Естетика: навч. посіб. / Л. В. Анучина, О. К. Бурова, О. В. Уманець, О. В. Шило; за ред. Л. В. Анучиною та О. В. Уманець. Харків: Право, 2010. 232 с.
4. Захарова С. О. Дизайн як культурний феномен: теоретико-методологічний аналіз. Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2010. Вип. 42. С. 80–88.
5. Лагода О. Естетичний дискурс дизайну: проблематизація, маніфестація, репрезентація. Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 40, т. 2. С. 51–56.
6. Рижова І. С. Соціально-філософська парадигма сучасного дизайну. Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2008. Вип. 33. С. 111–129.
7. Рижова І. С. Становлення та розвиток дизайну як духовно-практичного феномена в інформаційно-культурному просторі. Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2009. Вип. 36. С. 211–224. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpvgvzdia_2009_36_21 (дата звернення: 14.01.2022).
8. Сергеева Н. В. Естетичні аспекти формування основ філософії дизайну. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2018. № 5. С. 46–52.
9. Шебек Н. М. Гармонія як категорія професійного світогляду архітектора в контексті розвитку культури. Містобудування та територіальне планування. 2012. Вип. 46. С. 638–648. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/MTP_2012_46_91.pdf (дата звернення: 14.01.2022).

REFERENCES:

1. Boychuk, A. (2013). *Prostranstvo dizaina* [Design Space]. Kharkov: Novoe slovo. [In Russian].
2. Danylenko, V. Ya. (2006). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury XX stolittia (natsionalnyi ta hlobalizatsiyni aspekty)* [Design of Ukraine in the World Context of Art-Design Culture of the XX Century (National and Global Aspects)]. (Extended abstract of Doctor's thesis). Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine. [In Ukrainian].
3. Anuchyna, L. V., Burova, O. K., Umanets, O. V. & Shylo, O. V. (2010). *Estetyka* [Aesthetics]. Kharkiv: Pravo. [In Ukrainian].
4. Zakharova, S. O. (2010). *Dyzain yak kulturnyi fenomen: teoretyko-metodolohichniy analiz* [Design as the Cultural Phenomenon: Theoretically-methodological Analysis]. *Humanities Bulletin of Zaporizhzhya State Engineering Academy*, 42, 80–88. [In Ukrainian].
5. Lahoda, O. (2021). *Estetychni dyskurs dyzainu: problematyzatsiia, manifestatsiia, reprezentatsiia* [Aesthetic Discourse of Design: Problematization, Manifestation, Representation]. *Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*, 40(2), 51–56. [In Ukrainian].
6. Ryzhova, I. S. (2008). *Sotsialno-filosofska paradyhma suchasnoho dyzainu* [Socio-philosophical Paradigm of Modern Design]. *Humanitarian Bulletin of Zaporizhzhya State Engineering Academy*, 33, 111–129. [In Ukrainian].
7. Ryzhova, I. S. (2009). *Stanovlennia ta rozvytok dyzainu yak dukhovno-praktychnoho fenomena v informatsiino-kulturnomu prostori* [Formation and Development of Design as a Spiritual and Practical Phenomenon in the Informational and Cultural Space]. *Humanitarian Bulletin of Zaporizhzhya State Engineering Academy*, 36, 211–224. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpvgvzdia_2009_36_21. [In Ukrainian].
8. Serheieva, N. V. (2018). *Estetychni aspekty formuvannia osnov filosofii dyzainu* [Aesthetic Aspects of the Formation of the Foundations of Design Philosophy]. *Traditions and Innovations in the Higher Architectural-Artistic Education*, 5, 46–52. [In Ukrainian].
9. Shebek, N. M. (2012). *Harmoniia yak katehoriia profesiinoho svitohliadu arkhitektora v konteksti rozvytku kultury* [Harmony as a Category of the Architect's Professional Outlook in the Context of Cultural Development]. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia*, 46, 638–648. [In Ukrainian].

DOI 10.33625/hudprom2023.01.010

Nataliia SERHEIEVA

AESTHETICS IN THE STRUCTURE OF THE ESSENCE OF DESIGN

The article considers the rationale for the need to update knowledge related to the definition, functions, and structure of connections of aesthetics in design; the formation of new ideas about the harmony of the design product, different from those offered by “technical aesthetics”, both in the system of relations “object – person” and in the system “object – person – environment”. The possibility of the specified renewal is based on the understanding of aesthetics and aesthetic as an outer manifestation of the inner content or expression of the inner essence of the object through the external. That is, the term “aesthetic” describes primarily expression or expressiveness, and aesthetics (for example, according to A. Losev) is the science of expression in general. And what we consider beauty or beautiful is a kind of balance between the terms “inner” and “outer”, a certain achievement of the intended or harmony between the “inner” as a goal and the “outer” as the achievement of this goal, that is, the expression or aesthetics.

The article focuses on the fact that the understanding of harmony is always correlated with the knowledge and actual problems of humanity that it is trying to solve. And for now, it is a reconciliation between human activity and nature conservation, a solution to existing environmental issues, in particular through the means of design. It is noted that in order to create a harmonious, ecologically appropriate design product, it is important that “ecological aesthetics-expression” is formed at the stage of thinking and included further stages of visualization, materialization, and functioning in the design.

The author emphasized that the relationship between personal and object forms of aesthetic culture, where the first (characteristic of an individual or a community) is formed under the influence of the second, and the second is conditioned by the first, proves the existence of a relationship between the form and image of a design object, which is important for the prospects of society’s development and the form and image of human life. It has also been found that the concept of a specific design project, which can be perceived precisely through aesthetics, in addition to solving the utilitarian tasks, will also be correlated with certain ethical norms, ideological preferences, and universal philosophical views held by the author of a project.

KEYWORDS: design, aesthetics and function, harmony, aesthetic culture

Стаття надійшла до редакції: 26.04.2023

Прийнята до публікації: 01.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

© Сергєєва Н., 2023

УКРАЇНСЬКИЙ «АВАНГАРД» В ОБКЛАДИНКАХ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА

ID ORCID 0000-0002-2186-2932

Тетяна ПАВЛОВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Василь Єрмілов відіграв значну роль у літературно-мистецькій групі Валер'яна Поліщука «Авангард», яка була частиною українського мистецького авангардизму. Серія обкладинок до видань групи «Авангард», оформлена Єрміловим у др. пол. 1920-х рр., висвітлюється як переломний момент у розвитку модернізму в Україні. Стиль дизайну Єрмілова характеризується конструктивізмом, рухом, що акцентує увагу на геометричних формах і раціональності, і водночас вирізняється неконвенційною поліхромністю. У статті наголошується геометрична домінанта в типографіці Єрмілова й виокремлюється іконографічна тріада: червоний прямокутник, чорний круг, акцентована літера. Розглядається зв'язок Єрмілова з футуризмом, відчутний у типографіці: попри відмову від засічок у конструктивізмі, їх сліди вбачаються у незвичному шлейфі букви «а». Досліджено символізм червоного кольору в типографіці з точки зору його асоціації з радянською ідеологією та претензіями на імперську владу; обговорюються динамічні й абстрактні якості символів, що їх використовує Єрмілов. Типографіка видань групи «Авангард» постає як відображення драматичних подій в Україні кін. 1920-х рр., зокрема червоного терору й наступу на українську еліту. У статті проаналізовано низку єрміловських обкладинок до видань групи з точки зору композиції та символіки, де простежується еволюція окремих елементів. Кульмінація і трансформація простежується в ескізі до обкладинки 2-го числа журналу «Авангард», де літера «а» атакує червоний прямокутник «на сцені», освітлений чорним диском затемнення, інверсивним сонцем авангарду, що апелює до «чорних вітрил часу» з підписаного харківською богемою в 1916 р. Маніфесту В. Хлебникова. Фінальний випуск 3-го числа журналу харківської групи сприймається як перемога над червоним прямокутником, але ціною втрати Логосу. Аналіз типографіки даної серії видань репрезентує мінливу динаміку та символічну силу авангардного руху в цей період, підкреслюючи специфіку українського конструктивізму в його парадоксальних зв'язках із супрематизмом, унаочнених у творчому спадку Василя Єрмілова.

Ключові слова: український авангард, Василь Єрмілов, графіка, книжкові обкладинки, журнали групи «Авангард», іконографічні елементи єрміловської типографіки, конструктивізм, супрематизм

ВСТУП

Засновник української гілки конструктивізму Василь Єрмілов зробив значний внесок у розвиток графічного дизайну. Майстер розпочинав мистецькі студії за доби панування стилю модерн, захоплюючись українським народним мистецтвом, а також творчістю Георгія Нарбута. Подібно до інших мистців, що йшли в авангарді свого часу, Єрмілов зробив вагомий внесок у мистецьке оформлення футуристичної книги. Зустріч із Велемиром Хлебниковим стала вирішальною. Художник усе життя плекав надію створити книгу його віршів, працював над макетом. Початок було покладено у 1920 р., коли Єрмілов оздобив і видрукував своїм коштом написану в Харкові поему «Ладомір». У цей час мистець також оформлює ви-

дання віршів Катерини Неймаер і журнал «Шляхи творчості» (рос. «Пути творчества»). Конструктивізм народжується у творчому експерименті Василя Єрмілова на поч. 1920-х рр., коли він став керівником виробничої майстерні Заводу художньої індустрії, що її було створено на основі Харківського художнього училища. Василь Єрмілов веде майстерню графіки (з 1925 – разом з Іваном Падалкою), працює над оформленням великої кількості різноманітних видань, і внесок митця в осучаснення візуального вигляду української книги дуже значний. Єрмілов проходить шлях від футуристичної стилістики до вивіреної архітектоніки конструктивізму. Використовує потужний ресурс народного мистецтва, як-от у серії великоформатних альбомів «Ukraine» для Міжнародної виставки «Преса» в Кельні (1928) – з обтягнутими плахтою

дерев'яними обкладинками. Утім, обкладинки Єрмілова, зокрема до видань групи «Авангард», вирізняються колірною насиченістю, що становить проблему стилістичної визначеності мистця в рамках конвенційного конструктивізму.

Василь Єрмілов приєднався до харківської групи українських конструктивістів-спіралістів «Авангард», яку наприкінці 1925 р. очолив поет, письменник і публіцист Валер'ян Поліщук, – ставши його найближчим співником. Наступного року він разом з трьома іншими членами групи підписав першу декларацію конструктивістів «Заклик групи художників Авангард», що була надрукована в збірці «Назадництво ГАРТУ та заклик групи мистців Авангард» (1926, Харків). З виданнями цієї групи пов'язана і зіркова слава, і та фатальна історія, в якій епатажний редактор представив Василя Єрмілова як зухвалого конструктора «станка для спарування» пролетаріату. А невдовзі відбувся судовий процес, на якому митець разом з групою «Авангард» був підданий суворій публічній критиці. Видання харківського часопису «Авангард» відтоді стало неможливим.

Воєнний і політичний у першооснові термін «авангард» в український мистецький дискурс увійшов у середині 1920-х рр. Саме тоді, коли у столичному Харкові, що поєднав усі мистецькі школи України під гаслом конструктивізму, було засновано літературно-мистецьке об'єднання на чолі з Валер'яном Поліщуком. У низці видань митці визначали поняття авангарду як конструктивізм-спіралізм, оперуючи дещо метафізичними термінами «спіральні петлі», «радіуси», «вузли». У локальному харківському контексті цей напрям корелював з такою розробкою теорії розвитку світової культури як сходження спіральними етапами, котру обстоював у своїй науковій і педагогічній діяльності знаний у Харкові й за його межами теоретик Федір Шмідт¹. Його теорія залишила прикметні сліди в мистецькому середовищі Харкова: в Університеті, художній школі ім. М. Бородаєвського, де навчалися Єрмілов, Георгій Цапок, Борис Косарев та ін.

Група «Авангард» оголосила всі попередні течії «ар'єргардом», для якого Валер'ян Поліщук винайшов яскравий термін «назадництво». Завдяки підтримці українського наркома освіти Миколи Скрипника група отримала кошти на періодичне видання [21], тож протягом 1926–1929 рр. вийшло три числа журналу «Авангард». До об'єднання входили українські, німецькі та польські мистці: письменники (Йоганнес Бехер, Курт Клебер, Михайло Паньків, Едвард Стріха, Леонід Чернов), художники і фотографи (Василь Єрмілов, Олександр Довгаль, Георгій Цапок, Андрій Панів), архітектори, представники галузі поліграфії (Іван Немоловський, Бруно Таут, Яків Руденський), композитори (Юлій Мейтус, Кость Богуславський). Художній редактор

видання Василь Єрмілов надав йому виразного конструктивістського вигляду. Фатальне третє число часопису, де було надруковано декілька матеріалів, присвячених Єрмілову (статті В. Поліщука і колег по мистецькому цеху – Бернарда Кратка й Василя Седляра) та щедро проілюстрованих його роботами, стало останнім.

Українська група «Авангард» протрималася майже п'ять років і встигла винести на розгляд мистецького загалу чималий дискусійний матеріал. Проте численні епатажні акції, авангардистські соціальні жести, радикальні висловлювання на адресу супротивників викликали гостру полеміку, і невдовзі об'єднання було ліквідовано. Показово, що на цьому прикладі авангардного проєкту позначилася та перспектива, яка випадала його послідовникам в Україні в недалекому майбутньому: нищення накладу видання, публічне засудження, каяття «винних», арешт і страта лідера.

По закритті харківського журналу, в 1930 р. неможливість продовження дискурсу (але з урахуванням відповідних політичних акцентів) видання з такою самою назвою було засновано в Києві, редактором став Гео Шкурूपій. На сторінках київського видання були опубліковані архітектони Малевича. Утім, з 1930-х рр. вільні дискусії щодо авангардних течій у мистецтві, зокрема їх дослідження в українському мистецтвознавстві, були вже неможливі.

ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА

Мистецтвознавчі дослідження художньої практики Єрмілова у його зв'язках з мистецькою групою «Авангард» починаються ще за життя художника. Наприкінці 1929 р. в третьому числі журналу «Авангард» з нагоди його 35-річчя виходять три розвідки: редактора журналу Валер'яна Поліщука (під псевдо Василь Сонцвіт) [19], художників Василя Седляра [18] та Бернарда Кратка [4]. У своїй статті лідер групи «Авангард» репрезентує Єрмілова як свідомого представника того напряму конструктивізму-спіралізму, який обстоює група. Невдовзі виходить і перша монографія художника – в його авторському оформленні, створена, щоправда, вже в іншому соціальному кліматі. Утім, в обох спадкоємних текстах Поліщук позиціонує Єрмілова як взірцевого художника-конструктивіста. Торкаючись поліграфічних робіт митця, Поліщук констатує появу в них знакової риси. «Останнім часом все більше і частіше з'являється у Єрмілова в його обкладинках тонка крива лінія, що ймовірно свідчить про певний цікавий перелам» [12, с. 22]. Ця констатація є прозорим натяком на знак спіралі. Наголошенням цього символу Поліщук стверджує приналежність Василя Єрмілова до декларованого напряму конструктивізму-спіралізму.

У 1930–1950-ті рр. не тільки розвиток авангардних течій у мистецтві, а й їх дослідження в українському мистецтвознавстві були припинені.

¹ Через протести проти червоного терору Федір Шмідт двічі був заарештований, перебував у таборі, розстріляний у Ташкенті 3 грудня 1937 р.

Фактично до середини 1970-х у трактуванні модерного мистецтва загалом переважають настановчі зауваги «партії і уряду». Завершує цю добу в українському мистецтвознавстві видання «Історії українського мистецтва» у шести томах (1965–1967) [3]. У цих матеріалах відображено окремі періоди формування модерного мистецтва в Харкові (з'являється вже й ім'я В. Єрмілова). Набагато змістовнішим є видання п'ятитомної «Історії українського мистецтва» (2006–2011), що сприяло виникненню нових теоретичних концепцій у розгляді мистецтва авангарду. Видання вміщувало низку статей провідних українських мистецтвознавців («Український авангард» Д. Горбачова і С. Папети, «Графіка» О. Лагутенко), які по-новому й у відповідному контексті висвітлили творчість художників, зокрема Єрмілова [2]. У 1975 р. вийшла друга (після прижиттєвої – в авторстві В. Поліщука) монографія, присвячена художнику (написана З. Фогелем, який спілкувався з ним) [20]. Провідна дослідниця української графічної школи О. Лагутенко приділила значну увагу зв'язкам В. Єрмілова з тогочасним європейським мистецтвом, уперше зазначивши ремінісценції неопластицизму у творчості майстра [5]. У монографії, присвяченій обкладинці української книги, Лагутенко торкається маловивченої теми використання світлин у типографіці, виокремлюючи декілька варіантів: фотомонтажі, а також роботи, де фотозображення стає «другою мелодією», самостійним мотивом або безпосередньо вплетеним у тканину композиції [6, с. 82].

Зазначимо, що окремі аспекти конструктивістського мистецтва в Україні вивчали Д. Горбачов, О. Лагутенко, М. Мудрак, Л. Соколюк, В. Чечик.

Творча спадщина В. Єрмілова привертає увагу закордонних науковців, як-от Джона Боулта, Валентини Маркаде, Андрія Накова. У виданому 1990 р. в Нью-Йорку каталозі Лев Нуссбург сперечається з Зіновієм Фогелем (стосовно того, що Єрмілов перебував під впливом Лисицького у своїх експериментах з шрифтами), натомість завважаючи: Єрмілов «спирався на два джерела: одне – український народний орнамент і шрифт, а інше – імпульс, який Єрмілов отримав у 1914–1915 рр. від Кручених, Каменського та Давида Бурлюка, який у 1913–1914 рр. створив перші й найсміливіші зразки шрифту» [22, с. 28].

Від недавніх часів з'явилися два видання, присвячені цьому харківському художникові. Це був каталог виставки в «Мистецькому арсеналі» (Київ) «Василь Єрмілов. 1894–1968» [1] та «Василь Дмитрович Єрмілов, 1894–1968: матеріали до творчої біографії митця: статті, листи, щоденники, спогади, каталог творів» (укладач О. Парніс) [11], куди увійшли статті українських дослідниць О. Лагутенко, Т. Павлової, Л. Соколюк. Певна кількість творів у цих виданнях уперше введена в науковий обіг українськими дослідницями, що суттєво доповнює уявлення про творчість художника. У своїй роботі редактор видання Олександр

Парніс досліджує історію виникнення конструктивізму у творчості Єрмілова. Вивчаючи записи в щоденнику художника, зроблені ним під час перебування у відрядженні в Москві 1921 р., дослідник вбачає головну мотивацію у враженнях від театральної постановки Всеволода Меєргольда і Валерія Бебутова «Зорі» (за Емілем Верхарном), в декораціях Володимира Дмитрієва. Звідти ж О. Парніс виводить появу в конструктивістському словнику Єрмілова геометричної фігури круга [11, с. 37].

Авторка ж даної розвідки і низки видань, присвячених Єрмілову [9; 10], висуває гіпотезу щодо іншого джерела інспірації, воно пов'язане з неординарним сприйняттям митцем художньої парадигми Казимира Малевича, а також знайомством із супрематичною типографікою, що відбулося завдяки особистим контактам з ученицею Малевича, художницею Любов'ю Поповою. Авторка даної розвідки також виводить з цього джерела колористичну акцентованість українського конструктивізму на чолі з Василем Єрміловим, що виокремлює його творчість з-поміж інших гілок напрямку. Аналіз обкладинок видань групи «Авангард» здійснюється вперше. Тож метою даної статті є дослідження особливостей конструктивістського стилю Василя Єрмілова, його внеску в український авангард та ролі основних іконографічних елементів дизайну в передачі ідейно-художніх меседжів на прикладі серії обкладинок видань групи «Авангард» (1926–1929), до якої він належав, формуючи естетичні основи художньої доктрини конструктивізму-спіралізму разом з Валер'яном Поліщуком.



Іл. 1. Василь Єрмілов. Ескіз обкладинки другого числа журналу «Авангард». 1928. Пап., гуаш, туш. 30,5 × 22,9 см. НХМУ, Київ



Іл. 2. Василь Ермілов. Обкладинка другого числа журналу «Авангард». 1928, Харків

ОБКЛАДИНКИ ВИДАНЬ ГРУПИ «АВАНГАРД» ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА: АВТОРСЬКА ПАРАДИГМА КОНСТРУКТИВІЗМУ

Титульною сторінкою конструктивізму і поворотним моментом модернізму в Україні стала серія обкладинок, створених Василем Ерміловим для видань харківської літературно-мистецької групи «Авангард», зокрема для журналу, художнім редактором якого він був. Поліщук вважав конструктивістом «майстра, що може конструктивно думати і сприймати малярство, як особливий механізм з ліній і фарб для зрушення емоцій» [12, с. 14]. Поділяючи його погляди в теорії, Ермілов на практиці далеко відходив від раціональної механістичної складової, створивши насичену кольором модель українського конструктивізму. Ця гіпотеза доводиться завдяки акцентуванню на скетчингу в аналізі поліграфічних проєктів. Їх супрематична поліхромність не залишає сумнівів у джерелах інспірації.

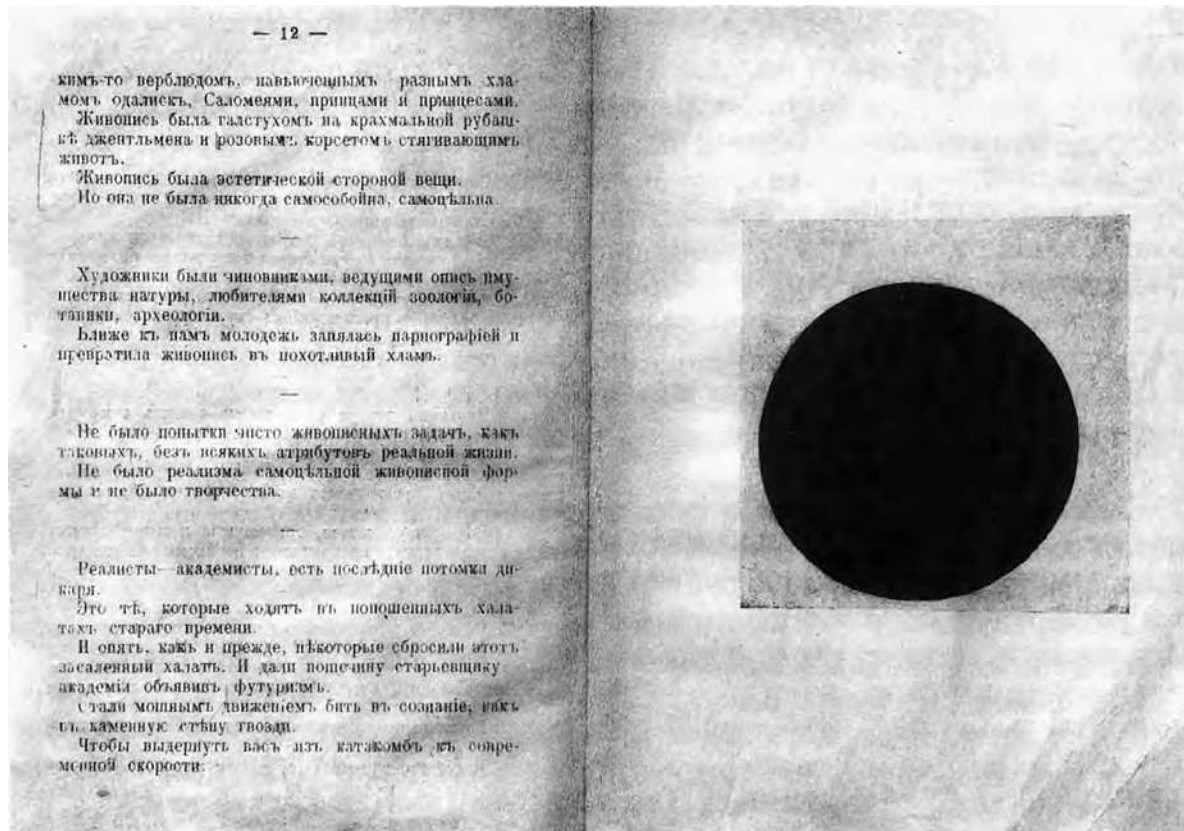
Таким ключем до досліджуваної серії видань є ескізи обкладинки (іл. 1) до другого числа журналу «Авангард»² (або ж «Мистецьких матеріалів Авангарду»), один з небагатьох, що зберігся (знаходиться в зібранні НХМУ). Легендарний прецедент змушує з особливою увагою вдивлятися в ескізний аркуш Ермілова. Крізь «сліпу» форму ескізу проступають зображувальні деталі, котрі з'являються

в поліграфічному двійнику обкладинки (іл. 2). У ній Ермілов постає як майстерний поліграфіст. Він індиферентний до несуттєвих деталей, вдало оперує конструктивістським інструментарієм (кольорові плашки, лінійки, гра з масштабуванням шрифтів). Згідно з теоретичними позиціями, які Ермілов свідомо поділяв зі спіралістами, він дає «твердий кістяк послідовної конструкції» [13]. Водночас митець не нехтує ручною роботою, зводячи до мінімуму той механічний чинник, що його полюбили конструктивісти. З художником ідентифікується брусковий шрифт зі структурою 5:7, що відомий як «ерміловський».

В ескізі спостерігаємо щось інше. У ньому постає те саме мистецтво «чистого геометризму», що йому в полемічному пафосі Валер'ян Поліщук протиставляв свідомого конструктивіста Ермілова. Поліщук старанно вигороджує друга, боронить виробничу репутацію, сповіщаючи, як затято той бореться зі схильністю до мистецьких «вибухів»: «Вася у великій дружбі зі своїми гембליками, ста-мезками, пресами, баночками, пензлями, голками, долотами, різцями, циркулями, свідрами й іншими приладами його творчої діяльності» [19].

Утім, візуальна простота, яку містить ескіз, парадоксально змістовніша, ніж насичена інформацією поліграфічна обкладинка. Ескіз межує з мінімалізмом і майже передбачає мистецтво «кольорових полів» (colour fields), передаючи естафету полотнам Роберта Мазервелла на тему смерті іспанської республіки (Robert Motherwell «Elegy to the Spanish Republic», 1948–1967), вбираючи в себе досвід українського авангарду попередньої доби, передусім код супрематизму, школу Малевича.

² Під цією назвою вийшло друге число часопису «Авангард»: Мистецькі матеріали Авангарду = Avanguardia / відпов. ред. В. Поліщук, заст. ред. Л. Чернов, худ. ред. В. Ермілов; обкладинка й макет верстки Василя Ермілова. Харків: Держтрест «Харполіграф», 1929. 54 [25–79], [1] с.



Іл. 3. Розгорт брошури Казимира Малевича «Від кубізму та футуризму до супрематизму» (рос. «От кубизма и футуризма к супрематизму»). 1916

Мистецьке мислення Єрмілова було органічно опосередковане такими постатями, як Малевич, Пікассо, Хлебников. Слід Малевича – такий вагомий у світі, зокрема в мистецтві українського авангарду, – має свої локальні особливості. Супрематична парадигма, її формальна складова (на відміну від альтерної теорії) сприймалися з особливою легкістю. Відкриття Малевича були ендемічними відносно регіональної культури, вони лягали на плідний ґрунт стародавньої української живописної культури і були інтегровані в спільний мистецький простір неологізмами, що осучаснювали художню мову. Завважмо, що в цей період (1928–1930) Малевич викладає в Київському художньому інституті; публікує 12 статей у харківському журналі «Нова Генерація» під орудою Михайля Семенка; демонструє персональну виставку в Києві, і його присутність у мистецькому просторі України дуже відчутна.

Як прочитується формальна складова ескізу з НХМУ?

Це емоційний удар, драматичне зіткнення щільно притиснутого до краю червоного прямокутника з гігантською чорною, інверсивно рядковою буквою «а» і чорним кругом. Кольорова гама гранично аскетична, але за рахунок підкреслених контрастів вона здається дуже насиченою. Динамізм форм, який спостерігаємо в композиції, збуджується мегалітерою, яка таранить червоний чотирикутник. Вона залишає по собі чорний шлейф, кінетичний слід від стрімкого руху, що йде проти

нормативного правобічного руху «в книгу». У готовій книжковій сороці парний чорний шлейф перетворюється на літери двомовного логотипу (часопис видавався українською і мовою есперанто³ [17]). Вони розгортають мовну темпоральність, яка глумиться лавиноподібний (мotto спіралістів) поступ технічного прогресу й авангарду.

Серія видань «Авангарду» збагачує український фронт конструктивізму. Геометрична домінанта в його типографіці, яка підпорядковує собі хаос світу, створюючи його технічну, раціональну версію, – бездоганна в книжкових сорочках і титулках Єрмілова. Навряд чи можна обмежитися констатацією домінування червоного прямокутника в цій геометрії, хоч йому і належить вагома роль. У «Мистецьких матеріалах Авангарду» ця червона завіса (яка владно фільтрує світ і невдовзі стане залізною), складена по лінії корінця, розкривається в розвороті книжкової сорочки в т. зв. золотий прямокутник. Червона площа встановлює вертикальну вісь аркуша, створює межу, яку, однак, долає літера, Логос. Експансія червоного прямокутника сприймається як агресивна, тяжіє до безкінечності й пригнічує. Символологія червоного кольору розкривається як надвизначний для панівної ідеології радянської (російської) імперії наратив

³ З 1930-х рр. есперантисти зазнали репресій у СРСР як «шпигуни» і «терористи». Знаменно, що в телеграмі Поліщука Єрмілову йдеться про призупинення випуску «Авангарду» мовою есперанто [17].

жертвовної крові і як прихована, але владна претензія на імператорський пурпур, що наділяло особливою сугестією маніпулювання цим символом.

Конструктивістські обкладинки видань «Авангарду», так само як і інші твори Єрмілова, у їхньому мінімалістському іконографічному наповненні підсвічує бекграунд багатой культури супрематизму. Свою зацікавленість напрямом Єрмілов підтверджує в щоденнику⁴ [11]. Значною мірою цьому сприяло його відрядження до ВХУТЕМАСу (22 березня – 21 квітня 1921), де мистець багато часу провів у майстерні Любові Попової, що належала до першої «хвилі» «супрематичної школи» [8, с. 198] Малевича. Нема сумніву в тому, що в розпорядженні Єрмілова були перші видання метра, як-от брошура «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916) з інтегрованими в книжкові сторінки чорними квадратом і кругом – як практичним досвідом супрематичної типографіки (іл. 3).

В абстракції ескізу з'являється гіперлітера, що провіщує метаграфіку лєтристів, які вважатимуть букву основним елементом творчості. Ця подія втручання Логосу створює поле знакової реальності. І вона ж відкриває тему інверсій: метабуква алфавіту, яка має універсальне накреслення і значення як у кирилиці, так і в латиниці, – подана рядковою. Нехтування ієрархією заголовних / рядкових – це тема літографованої книжки футуристів, до якої Єрмілов зробив яскравий внесок, видавши у 1920 р. вірші Катерини Неймаєр і «Ладомир» Хлебникова. Згадка про ці видання з їхніми надвиразними серіфами (в конструктивізмі засічки були відкинуті) спливає в алогічному шлейфі букви «а». Принцип усамостійнення букви теж маніфестує зв'язок з футуризмом.

Становленню Єрмілова як художника сприяло знайомство із сестрами Синяковими. Там, у Красній Полянці, що поблизу Харкова, він перебував у колі футуристів, спілкувався, зокрема, з великим поетом Велимиром Хлебниковим.

Розгадка букви «а» в ескізі не потребує тих зусиль, яких вимагають окремі, ізольовані літери в кубофутуристській іконографії. Альфа «авангарду» наділена особливим символічним капіталом. Афектна рядкова «а», часто виокремлена за масштабом, прикрашає обкладинки багатьох видань і навіть рельєфів Єрмілова.

Нехтуючи ієрархією й панівним дискурсом високого мистецтва на користь маргінальних жанрів, конструктивісти-спіралісти наголошували на тому, що «телеграма» чи «магазинний рахунок газети» – «це все велика література нашого часу» [13], рамкуючи на кшталт середньовічного Євангелія виразним ініціалом зразок сучасної преси.



Іл. 4. Василь Єрмілов. Ескіз обгортки для цигарок «Українка». 1922. Пап. на карт., гуаш. 9 × 8,5 см. ХХМ, Харків

КОЛО-ДИСК ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА

Монохромне коло-диск є винятково експресивною формою багатьох колажів, обкладинок, ескізів просторових об'єктів Василя Єрмілова у 1920-ті. Ставши його основним іконографічним елементом, воно увійшло до авторської монограми:

● Конструктор Василь Єрмілов. Ним він сигніфікує роботи (приміром, серія альбомів «Ukraine» на знаменитій виставці преси в Кельні 1928 р.), підписує приватні листи й конверти. У нарисі про цього митця Поліщук вирізнув чорний круг з-поміж його основних інструментів в оперуванні рівновагою в поліграфії [19]. А в третьому числі журналу «Авангард» у програмному маніфесті «Спіралізму» Поліщук зазначає: «Найдосконаліша статична конструкція – круг, якщо її взяти в координаті часу (поки точка обігає довкола центру, вона завжди дає спіраль, оскільки рух часу відносить точку все вище й вище)» [14]. Таким чином, в екзегезі конструктивізму-спіралізму розкривається третій (глибина), навіть четвертий вимір (час) цієї форми. За цією логікою, в подальшій перспективі коло конвертується в шар, а квадрат – у куб (як у макеті пам'ятника Голові Земної кулі Хлебникову). Це підтверджує гіпотезу, що у Єрмілова монохромний круг, на відміну від круга у Малевича, котрий оперує ним як «самоцінною живописною формою» [7], є інтегрально-динамічним феноменом руху, автотоекцією, що наділена часом і простором.

Перш ніж він стає монохромним диском – червоним, золотим, урешті-решт чорним, з кругом відбулася низка трансформацій, що їх зазнала квітка з жорстким циркульним колом, увінчаним умовними пелюстками. З усього царства флори

⁴ Очевидне наступництво супрематизму Василь Єрмілов підтверджує записами з щоденника 1915 р.: «Перехід до супрематизму (предметного)». 1921 р. Єрмілов, піддавши аналізу свій шлях у мистецтві, вибудовує стилістичну послідовність: «1. примітив; 2. кубізм; 3. кубо-футуризм; 4. футуризм – рельєф та контр-рельєф; 5. супрематизм – предметний; 6. супрематизм – безпредметний; 7. експресіонізм».



Іл. 5. Василь Єрмілов. Обкладинка книги Валер'яна Поліщука «Червоний потік». 1926, Харків

український модернізм осібно виокремив соняшник. Так, Поліщук, описуючи живописну «смугу символіки квітів» представника раннього модерну Олекси Новаківського, визначає ієрархію цього символу як «над усім всевидюче око українського соняшника» [16, с. 15]. Цей флоральний мотив, починаючи з Нарбута, був доведений до графічної форми кола, усіяного множинними трикутничками. Далі цю тему, оперуючи кольором, препарує Єрмілов. Жовто-чорну шахівницю соняха, що пнеться до сонця, бачимо в розписах мансарди, агітаційного потяга (1921) і, як зразок досконалості, – на тютюновій коробці жіночих цигарок «Українка» (1922) (іл. 4). Тут бачимо вібрацію улюблених митцем (соняшникових) кольорів, що їх виокремлював у його палітрі Поліщук, – «цеглової, червоної, буро-зеленої, чорної, синьої, жовтої охри і білої» [19].

В ескізі звучить інверсія чорного сонця авангарду, його геліоборча (анархічна й антиімперська) природа. «Чорні вітрила часу, шуміть!» – таким викликом завершується маніфест Хлебникова, підписаний у 1916 р. харківською богемою в Красній Полянці.

Уже в оформленні книжки Валер'яна Поліщука «Червоний потік» (1926) з'являється вся іконографічна тріада Єрмілова, задіяна у виданнях групи «Авангард»: чорний круг, червоний прямокутник, виразна чорна літера (іл. 5). У нижньому лівому кутку лежить чорне коло, наче сонце на обрії. Паралельні червоні прямокутники означають імператив динамічного діагонального руху. Їх «втягають»,



Іл. 6. Василь Єрмілов. Обкладинка книги Валер'яна Поліщука «Пульт епохи». 1927, Харків

підіймаючи «із землі», букви, їх гострі накреслення мають магічну владу над інертною масою прямокутників. Ця обкладинка є прологом до цілого spektakлярного циклу видань.

Наступний крок – обкладинка книжки Поліщука «Пульт епохи» (1927) з програмним альтернативним гаслом «літературні назадники чи конструктивний динамізм». Цей твір реалізує інтенцію, заявлену в попередній обкладинці, – шість вузьких червоних прямокутників зайняли вертикальну позицію. Натомість динаміку утримує загальний абрис букви Z, що була чи не найпотужнішим символічним агентом спіралізму (іл. 6).

Ще далі розчленовані до вузьких смуг червоні прямокутники чітко складаються в Z-композицію в збірці «Авангарду» «Молодик» (1928) зі списком чотирьох авторів на обкладинці (іл. 7). Там Єрмілов закарбовує своє ім'я на рівних поряд з Поліщуком. Ця драбина з набраних великим шрифтом імен – рівноправний сюжет, mise en abyme на обкладинці. Йому відповідає нова прокламація, підписана цими авторами. І на тому ж місці, що і в попередньому виданні, у лівому нижньому кутку на «фасаді» книжки бачимо чорний диск, що невпинно зростає в розмірах.

У наступних двох виданнях – першому і другому числах «Авангарду» – ця тенденція прогресує: букви домінують («Бюлетень Авангарду»⁵, 1928)

⁵ Під цією назвою вийшло перше число часопису «Авангард»: Бюлетень Авангарду = Avangardo / відпов. ред. В. Поліщук; оформлення: В. Єрмілов, О. Левада. Харків: Трест «Харків-друку», 1928. 23, [1] с.



Іл. 7. Василь Ермілов. Обкладинка до видання «Молодик». 1927, Харків

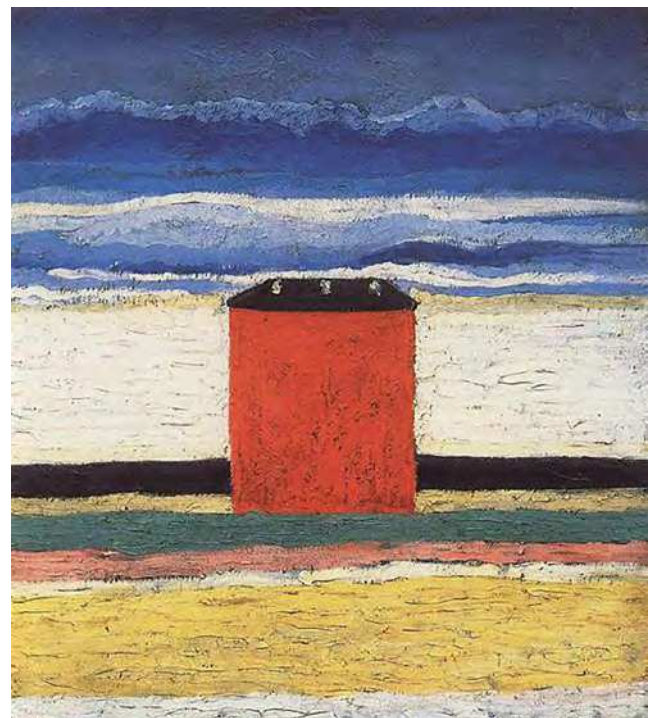


Іл. 8. Василь Ермілов. Обкладинка до видання «Радіус авангардівців». 1928, Харків

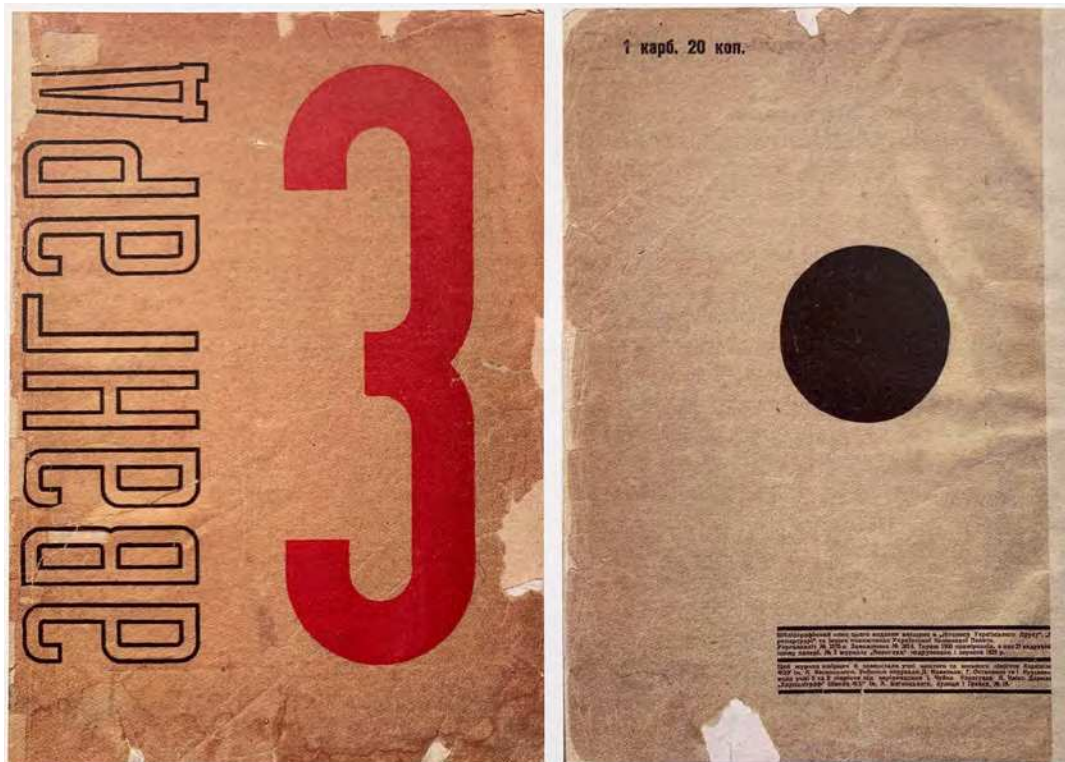
чи навіть підпорядковують собі червоні прямокутники («Радіус авангардівців», 1928), що чимраз дрібнішають, перетворюючись на службові лінійки, які не мають самостійного значення (іл. 8). У цьому збірнику в титульному списку авторів на обкладинці Ермілов знову повторює нарцисичний жест, подає своє ім'я – між Хлебниковим і Поліщуком.

І, нарешті, обкладинка другого числа часопису, або ж «Мистецьких матеріалів Авангарду» (1929). Справжньою кульмінацією є ескіз, що зберігається в НХМУ (іл. 1). Вільна сила образності, зосереджена у візуальній події червоного і чорного, торкається таємниці світосприймання. Абстрактне тіло букви «а», що уособлює Логос, атакує безмежну червону площину і йде проти руху. Червоний чотирикутник – це не обов'язково в'язниця, як у пізніх, виношуваних у цей період образах Малевича. Це може бути дім буття, підпорядкованого жорсткому контролю. Буква «а» може не бути конспірологією авангарду, але вона може розпочинати незалежний дискурс, що протистоїть владним силам. І навпаки. Чорний круг може не бути чорним сонцем затемнення, «чорними вітрилами» авангарду, як у маніфесті Хлебникова, а може врівноважувати пластично-просторовий дисбаланс форм, попри те, що забарвлює драматургію в чорні тони. В ескізі Книга постає як абстракція, а абстракція як Книга, перетворюючись на міфічну сцену, яка визначає локальний універсум і його порядок. Чорне сонце затемнення, що обертається довкола червоного прямокутника Книги-Будинку, інфернально висвітлює сцену, на якій Будинок-Книга Хлебникова перетворюється на Будинок-В'язницю Малевича (іл. 9).

У незавершеному просторі українського авангарду третє число видання харківської групи стало останнім (іл. 10). Його обкладинка прочитується як фінальна. У динаміці перетворень форми, що відбиває зміни протягом майже п'яти років, вона сприймається як перемога (але Піррова!) над червоним прямокутником, символіка якого проступає



Іл. 9. Казимир Малевич. *Червоний будинок*. 1932. Д., о. 60 × 55 см [8]



Лл. 10. Василь Єрмілов. Обкладинка третього числа журналу «Авангард». 1929, Харків

доволі прозоро. Вона досягається ціною втрати Логоса. Адже чорна фаланга літер, що складають лого «авангарду», фактично зайняла його місце, контурні чорні букви «виїли» масивну червину, просочилися на її місце, що мало б означати розпад червоного моноліту, котрий прагне накинути себе як стрижневий метанаратив влади, що набирає в цей час законодавчої сили насильства. Утім, позбавлене своєї території червоне перетворюється на цифру 3 (число журналу), корелюючи з літерою «З» і «Z». Протеїстично змінивши форму, тепер червоний агент наступає на прозору каліграфію письмових знаків, які утворюють слово «авангард» (абсолютно навспак з обкладинкою 2-го числа журналу). В історичній оптиці в контексті подій, що розгорталися в 1929 р., його абрис асоціюються вже з фатальним образом наручників. У значній цезурі з іншими іконографічними елементами, майже розриваючи зв'язок з ними, перебуває чорний диск. Він хилиться «до землі», відкотившись на задню сторінку обкладинки, де втрачає силу владного затемнення, здатного включити лімінарні події, час трикстерів авангарду завершується. Під знаком дезінтеграції чорне сонце авангарду заходить на цьому останньому виданні легендарної харківської групи.

ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК

Проект українського «Авангарду» потрапив у пастку часу, спіральну петлю історичного розламу, в якому складався наратив Розстріляного Відродження. Типографіка Василя Єрмілова для

серії видань групи «Авангард» оприлюднює у своїх хроніках виразну драматургію кольоропису, яка перебуває в резонансі з катастрофічними подіями кін. 1920-х рр. в Україні (червоний терор, наступ на авангард і українську еліту, перспектива голодомору). Довершена композиція єрміловського ескізу обкладинки до другого числа журналу «Авангард», як і решта в його серії видань, репрезентує переламну добу в тих самих категоріях деструктивного, що і сучасні їм знакові твори митців авангарду, як-от «Червоний будинок» Казимира Малевича або «Стопортретна серія» Анатолія Петрицького, а в перспективі передає естафету полотнам Роберта Мазервелла на тему смерті іспанської республіки.

Важливим висновком даного дослідження, завдяки залученню ескізного матеріалу, стало визначення специфіки художньої стилістики Василя Єрмілова, як і особливостей українського конструктивізму в цілому як таких, що склались у річці глибокого сприйняття супрематичної поліхромності, котра базувалася на ґрунті давньоукраїнської живописної культури і відповідала драматичній напрузі часу. У дослідженні показано, що Єрмілов отримав щеплення методу в майстерні учениці Малевича з «першої хвилі» — Любові Попової, що разом з досвідом супрематичної типографіки було оригінально сприйнято талановитим художником, який створив свій неповторний стиль, впливаючи далі на розвиток графічного дизайну всієї України. Слід Казимира Малевича у творчості Василя Єрмілова і ширше — в українському авангарді — може бути перспективою подальших досліджень даної теми. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Василь Ермилов, 1894–1968 : каталог выставки / сост. А. Е. Парнис. Москва : Галерея «Проун», 2011. 239 с.
2. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття / [наук. ред. Т. Кара-Васильєва]. 1047 с. : іл.
3. Історія українського мистецтва : у 6-ти томах / голов. ред. кол. : М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Київ : Головна редакція УРЕ, 1967. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / ред. : В. І. Касіян (відпов. ред.) ; В. А. Афанасьєв, П. І. Говдя, І. О. Ігнаткін. 479 с. : іл.
4. Кратко К. Ермилов оформлює новий побут. *Авангард*. 1929. № 3. С. 158–159.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
6. Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови : монографія. Київ : Політехніка, 2005. 124 с. : іл.
7. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму : Новый живописный реализм. 3-е изд. Москва, 1916. URL : <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html> (дата звернення : 04.05.2020).
8. Маркаде Ж.-К. Малевич / перекл. з франц. В. Старка. Київ : Родовід, 2013. 304 с.
9. Павлова Т. Василь Ермилов жде весну. Київ : Родовід, 2012. 108 с.
10. Павлова Т. Василь Ермилов: У діалозі з традицією. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2015. Вип. 11. С. 167–182.
11. Парнис А. К истории украинского конструктивизма : Прелиминарии к теме «Василий Ермилов и Валериан Полищук». *Василий Дмитриевич Ермилов, 1894–1968 : материалы к творческой биографии художника : статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений* / сост. А. Е. Парнис. Москва : Галерея «Проун», 2012. С. 29–43.
12. Поліщук В. Василь Ермилов. *Василь Ермилов. Українське малярство* / під ред. А. Березинського. Харків : Рух, 1931. С. 7–30.
13. [Поліщук В.] Прокламация авангарда. *Радиус авангардовцев: Литературный сборник русской секции*. Харків : Издание авторов, 1928. С. 29–32.
14. [Поліщук В.] Спіралізм. *Авангард*. 1929. № 3. С. 82.
15. Поліщук В. Столиця кол[ишнього] українського Пьемонту. Червоний шлях. 1929. № 4. С. 81–91.
16. Поліщук В. Рейд у Скандинавію. Харків : Рух, 1931. 271 с. : іл.
17. Поліщук В. Чернетка телеграми В. Ермилову. Б. д. : [1921–1959]. ЦДАМЛМУ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 72. Оп. 1, Од. зб. 13. Арк. 1.
18. Седляр В. Майстер Василь Ермилов. *Авангард*. 1929. № 3. С. 156–157.
19. Сонцвіт Василь (В. Поліщук). Художник індустріальних ритмів. *Авангард*. 1929. № 3. С. 145–155.
20. Фогель З. Василий Ермилов. Москва : Советский художник, 1975. 130 с.
21. Цимбал Я. Злет і падіння «Авангарду». *Український тиждень*. 2016. № 30(454). 28 липня 2016. URL : <http://tyzhden.ua/History/170627> (дата звернення : 12.02.2023).

REFERENCES:

1. Parnis, A. E. (Ed.). *Vasiliy Ermilov, 1894–1968*. Moscow: Galereia "Proun". [In Russian].
2. Skrypnyk, H., & Kara-Vasyliieva, T. (Eds.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva* [History of Ukrainian Art] : Vol. 5. *Mystetstvo XX stolittia* [Art of the 20th century]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. [In Ukrainian].
3. Bazhan, M. P., Kasiiian, V. I., Afanasiev, V. A., Hovdia, P. I. & Ihnatkin, I. O. et al. (Eds.). (1967). *Istoriia ukrainskoho mystetstva* [History of Ukrainian Art]: Vol. 5. *Radianske mystetstvo 1917–1941 rokiv* [Soviet Art of 1917–1941]. Kyiv: Holovna redaktsiia URE. [In Ukrainian].
4. Kratko, K. (1929). *Yermilov oformliuie novyi pobut* [Yermilov designs a new way of life]. *Avanhard*, 3, 158–159. [In Ukrainian].
5. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Hrani-T. [In Ukrainian].
6. Lahutenko, O. (2005). *Ukrainska knyzhkova obkladynka pershoi tretyny XX stolittia. Stylistychni osoblyvosti khudozhnoi movy* [Ukrainian book cover of the first third of the 20th century. Stylistic features of artistic language]. Kyiv: Politekhnik. [In Ukrainian].
7. Malevich, K. (1916). *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyi zhivopisnyi realizm* [From cubism and futurism to suprematism: New pictorial realism]. 3rd ed. Moscow. [In Russian].
8. Marcadé, J.-C. (2013). *Malevych* [Malévitch]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
9. Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu* [Vasyl' Yermilov is waiting for spring]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
10. Pavlova, T. (2015). *Vasyl Yermilov: U dialozi z tradytsiieiu* [Vasil Ermilov: In dialogue with tradition]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 11, 167–182. [In Ukrainian].
11. Parnis, A. E. (2012). *K istorii ukrainskogo konstruktivizma : Preliminarii k teme "Vasiliy Ermilov i Valerian Polishchuk"* [On the history of Ukrainian constructivism: Preliminaries to the topic "Vasily Ermilov and Valerian Polishchuk"]. In A. Parnis (Ed.). *Vasiliy Dmitrievich Ermilov, 1894–1968: materialy k tvorcheskoi biografii khudozhnika: stati, pisma, dnevniki, vospominaniia, katalog proizvedenii* [Materials for the artist's creative biography: articles, letters, diaries, memoirs, catalog of works] (pp. 29–43). Moscow: Galereia "Proun". [In Russian].
12. Polishchuk, V. (1931). *Vasyl Yermilov*. In A. Berezhynskyi (Ed.). *Vasyl Yermilov. Ukrainske maliarstvo* [Vasyl Ermilov. Ukrainian painting] (pp. 7–27). Kharkiv: Rukh. [In Ukrainian & German].
13. [Polishchuk, V.] (1928). *Proklamatsiia avangarda*. In *Radius avangardovtcev: Literaturnyi sbornik russkoi sekcii* [Radius of the avant-garde: Literary collection of the Russian section] (pp. 29–32). Kharkiv: Izdanie avtorov. [In Russian].
14. [Polishchuk, V.] (1929). *Spiralizm* [Spiralismus]. *Avangard*, 3, 82. [In Ukrainian].
15. Polishchuk, V. (1929). *Stolytsia kol[yshnoho] ukrainskoho Piemontu* [The capital of the former Ukrainian Piedmont]. *Chervonyi shliakh*, 4, 81–91. [In Ukrainian].
16. Polishchuk, V. (1931). *Reid u Skandynaviu* [Raid in Scandinavia]. Kharkiv: Rukh. [In Ukrainian].
17. Polishchuk, V. (ca. 1921–1959). *Chernetka telehramy V. Yermilovu* [Draft telegram to V. Yermilov]. Fund 72 "Polishchuk Valerian Lvovych (1897–1942) – ukrainskyi radianskyi pysmennyyk" [Polishchuk Valerian Lvovych (1897–1942) – Ukrainian Soviet writer] (Description 1,

22. Vasily Dmitrievich Ermilov, 1894–1968 : Guashes, Sculpture, Reliefs / texts by Olga Fourier, Sarah Bodine, and Lev Nussberg. New York: Leonard Hutton Galleries, 1990. 59 p.
- Storage unit 13, Sheet 1), Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Київ, Україна. [In Ukrainian].
18. Sedliar, V. (1929). Maister Vasyl Yermilov [Master Vasyl Ermilov]. *Avangard*, 3, 156–157. [In Ukrainian].
19. Sontsvit Vasylii (Polishchuk, V.). (1929). Khudozhnyk industrialnykh rytmiv [An artist of industrial rhythms]. *Avangard*, 3, 145–155. [In Ukrainian].
20. Fogel, Z. (1975). *Vasilii Ermilov* [Vasyl Ermilov]. Moscow: Sovetskii khudozhnik. [In Russian].
21. Tsymbal, Ya. (2016). Zlet i padinnia "Avanhardu" [Rise and fall of "Avangard"]. *Ukrainskyi tyzhden*, 30(454). Retrieved from <http://tyzhden.ua/History/170627>. [In Ukrainian].
22. Fourier, O., Bodine, S., & Nussberg, L. (1990). *Vasily Dmitrievich Ermilov, 1894–1968 : Guashes, Sculpture, Reliefs*. New York: Leonard Hutton Galleries.

DOI 10.33625/hudprom2023.01.016

Tetiana PAVLOVA

UKRAINIAN AVANGARD IN THE COVERS OF VASYL YERMILOV

Vasyl Yermilov played a significant role in Valerian Polishchuk's literary and artistic group Avangard, which was part of the Ukrainian artistic avant-garde. A series of covers for publications of the Avangard group, designed by Yermilov in the second half of the 1920s, is highlighted as a turning point in the development of modernism in Ukraine. Yermilov's design style is characterized by constructivism, a movement that emphasizes geometric forms and rationality, and at the same time is distinguished by unconventional polychromy. The article emphasizes the geometric dominant in Yermilov's typography and highlights the iconographic triad: a red rectangle, a black circle, and an accented letter. Yermilov's connection with futurism, felt in his typography, is considered: despite the rejection of serifs in constructivism, their traces can be seen in the unusual plume of the letter "a". The symbolism of the color red in typography is studied, from the point of view of its association with Soviet ideology and claims to imperial power; the dynamic and abstract qualities of the symbols used by Yermilov are discussed. The typography of the publications of the Avangard group appears as a reflection of the dramatic events in Ukraine at the end of the 1920s, in particular the Red Terror and the attack on the Ukrainian elite. The article analyzes a number of Yermilov covers for the group's publications from the point of view of composition and symbolism, where the evolution of individual elements is traced. The culmination and transformation takes place in the sketch for the cover of the second issue of the magazine *Avangard*, where the letter "a" attacks the red rectangle "on the stage" illuminated by the black disk of the eclipse, the inverted sun of the avant-garde, which appeals to the "black sails of time" from V. Khlebnikov's Manifesto, signed by the Kharkiv bohemians in 1916. The final edition of the third issue of the Kharkiv group's magazine is perceived as a victory over the red rectangle, but at the cost of the loss of the Logos. The analysis of this typography series represents the changing dynamics and symbolic power of the avant-garde movement in this period, emphasizing the specificity of Ukrainian constructivism in its paradoxical connections with suprematism, visualized in the creative legacy of Vasyl Yermilov.

KEYWORDS: Ukrainian avant-garde, Vasyl Yermilov, graphics, book covers, magazines of the Avangard group, iconographic elements of Yermilov's typography, constructivism, suprematism

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ МУЗЕЮ ЕКОЛОГІЧНОГО ПЛАКАТУ В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ID ORCID 0000-0003-0719-2319

Олена МУДАЛІГЕ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

У статті здійснено спробу проаналізувати в хронологічному вимірі (1991–2021 рр.) історію створення й функціонування Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок», найбільшої в Україні художньо-екологічної акції, спрямованої на привернення уваги до екологічних проблем у світі та духовно-етичних основ буття. Висвітлено особливості кожної трієнале, простежено зміни в часі образотворчої складової сучасного плакату в міру віддалення від трагедії Чорнобиля, виявлено художньо-комунікативні особливості та інновації плакату, що застосовуються дизайнерами для пропагування важливих загальнолюдських прагнень. Основою дослідження послужили матеріали альбомів-каталогів одинадцяти проведених трієнале, колекція графіки та плакатів, книга спогадів засновника трієнале. Акцентовано увагу на закономірному процесі перетворення зібраної колекції плакатів і графіки на музей, здатний стати центром сучасної дизайнерської культури. Наголошено на особливій ролі Харківської державної академії дизайну і мистецтв в організації та підтримці Музею екологічного плакату «4-й Блок – музей, архів, лабораторія». Заклад вищої освіти з потужним творчим і науковим потенціалом, власними традиціями та авторськими методиками викладання, ХДАДМ повсякчас організовував навчальний процес так, щоби знайомити студентів з історією та новими напрямками в сучасному мистецтві, в тому числі у графічному дизайні. Такий підхід залучає нові покоління мистецької еліти України до участі в діалозі між представниками різних культурних регіонів і до транслявання власного художнього досвіду у світовий мистецький простір з метою поширення найкращих ідей людства. У статті представлені висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі.

Ключові слова: Міжнародна трієнале екологічного плакату «4-й Блок», Чорнобиль, екологія, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, графічний дизайн, шрифтовий плакат, плакат, музей

ВСТУП

Екологічні катастрофи попередніх 36 років, їх вплив на життя людей, зміна ставлення суспільства до майбутнього стали поштовхом для активного висловлювання власної позиції щодо зазначених подій з боку всесвітньої художньої спільноти. Ініціативу об'єднати творчі зусилля дизайнерів усього світу в пошуках шляхів збереження життя на планеті взяла на себе з 1991 р. Міжнародна трієнале екологічного плакату «4-й Блок», організована в пам'ять трагедії на Чорнобильській АЕС. Що три роки трієнале поновлювалася найкращими творами плакатів і графіки на екологічну, соціальну та культурну тематику і стала центром осмислення й тривоги за спільне майбутнє людства.

З часом стало актуальним питанням створення музею-галереї, сутність цього закладу полягатиме у збереженні, подальшому формуванні та демонстрації унікальної колекції; у проведенні художніх і наукових міжнародних форумів з метою формування екологічної обізнаності й відповідальності суспільства за допомогою засобів мистецтва і новітніх досягнень у медіадизайні.

Вибух атомного реактора 4-го енергоблоку Чорнобильської атомної станції 1986 р. змінив ставлення людей у всьому світі до техногенної небезпеки, яку може створити людина власноруч. За п'ять років по тому в пам'ять про трагедію учасник ліквідації наслідків аварії на Чорнобильській АЕС, художник-графік, на той момент викладач художньо-промислового інституту в Харкові Олег

Векленко з колегами й однодумцями організував виставку плакату і графіки, давши заходу назву «4-й Блок».

З прагненням ушанувати пам'ять загиблих і віддати належне всім, хто ризикував життям і здоров'ям в Чорнобилі, організатори звернулись до видатних майстрів графіки і плакату різних країн світу з запрошенням взяти участь у благодійній акції. Дизайнери і художники з 21 країни світу відгукнулись на заклик і надіслали сотні плакатів і графічних аркушів на чорнобильську й екологічну тему, висловлюючи тривогу про майбутнє людства художніми засобами.

Зацікавленість і участь творчої спільноти стала прагненням візуалізувати тему трагедії, перевести її в царину мистецтва, врятувати критичну ситуацію засобами творчих зусиль. Чорнобиль став символом солідарності, як назавжди трагічним знаком уселюдської єдності стала Хіросіма. Художники різних країн створили велику колекцію, твори якої осмислюють Чорнобиль – українські Помпеї, всесвітній центр тривоги про спільне життя і спільне майбутнє [3, с. 9].

Відтоді минуло вже понад 30 років, і щотретій рік у Харкові проводиться Міжнародна трієнале екологічного плакату «4-й Блок» за участі всесвітньовідомих дизайнерів-графіків і студентів художніх навчальних закладів з різних країн світу, чий плакати порушують гострі екологічні, соціальні та культурні питання суспільства. Міжнародна трієнале та прагнення провідних дизайнерів виявити активну соціальну позицію, тема екології привернули увагу громадськості в колишньому СРСР та на пострадянському просторі.

Представництво, склад і художній рівень ввели харківську трієнале на рівнозначні позиції з виставкою плакату і графічного дизайну в Колорадо (США), Міжнародною бієнале графічного дизайну в Брно (Чехія), трієнале плакату в Тоямі (Японія), Інтернаціональною бієнале плакату в Тегерані (Іран), Міжнародною бієнале плакату в Мехіко (Мексика), Міжнародним фестивалем плакату і графічного дизайну в Шомоні (Франція), міжнародними бієнале плакату в Лахті (Фінляндія) та Варшаві (Польща).

З кожним новим проведенням харківської трієнале зростала кількість авторів і представлених плакатів, що підтверджувало значущість події та інтерес до проблем екології у світі. Настала потреба створити якісний музейний проект, науково-просвітницький комплекс, прозорий інтерактивний простір для виставок та освітніх програм, спрямованих на розвиток художніх навичок, на виховання соціальної відповідальності.

На сьогодні у світі працює кілька значущих інституцій для архівування та демонстрації мистецтва плакату. Польща стала першою країною, яка відкрила Музей плакату (м. Вілянув, 1968). З часом музей перетворився в культове місце перегляду та переосмислення традицій і досягнень польської



Іл. 1. Олег Векленко.
Емблема першої
виставки
екологічного
плакату «4-й Блок».
Україна. 1991

школи плакату [24]. Колекцію Данського музею плакатів (Ден-Гамл-Бай, м. Орхус) було започатковано приватним колекціонером, художником Педером Стоугаардом ще 1973 р. Метою музею стали збір, реєстрація та збереження плакатів з Данії та решти світу, дослідження плакатів і поширення їх через виставки та публікації, створення міжнародної мережі для зміцнення позиції плакату [22]. Колекція Музею плакату у фінському місті Лахті (близько 80 000 екз.) базується на виставкових плакатах, зібраних до 1975 р. для Художнього музею Лахті, та на матеріалах, подарованих музею від Лахтської міжнародної бієнале плакатів (засн. 1975). Колекція включає плакати та інші друковані роботи видатних фінських дизайнерів-графіків, іноземних авторів [23]. З прагненням відкрити світу царину візуальної передачі ідей політичного, культурного та загального характеру, створити доступну для всіх комп'ютеризовану базу даних світового мистецтва плакатів, було створено перший у Японії Музей міжнародного плакатного мистецтва (м. Огакі, 1996) [21]. У 2015 р. в Нью-Йорку (США) відкрився Poster House, задумом якого стала презентація впливу на суспільство культури та дизайну плакатів як унікальних історичних свідочств [25].

Важливим джерелознавчим матеріалом для вивчення й дослідження історії виникнення і розвитку Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» стали видані до кожної трієнале каталоги, котрі: відображають етапи становлення і розвитку процесу; містять документальні репортажі про події, статті організаторів, членів журі, мистецтвознавців, дизайнерів; знайомлять з ілюстративно-інформаційним матеріалом про виставки і авторів робіт; демонструють актуальні напрями проектного дизайну екологічного спрямування [1; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10].

Історію організації та проведення унікального міжнародного мистецького проекту, що триває вже понад 30 років на теренах України, висвітив у книзі-розповіді засновник і неодноразовий президент Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок», професор Харківської державної академії дизайну і мистецтв Олег Векленко [11].

МІЖНАРОДНІ ТРІЕНАЛЕ ЕКОЛОГІЧНОГО ПЛАКАТУ «4-Й БЛОК»: ВІД ВИСТАВОК ДО МУЗЕЮ

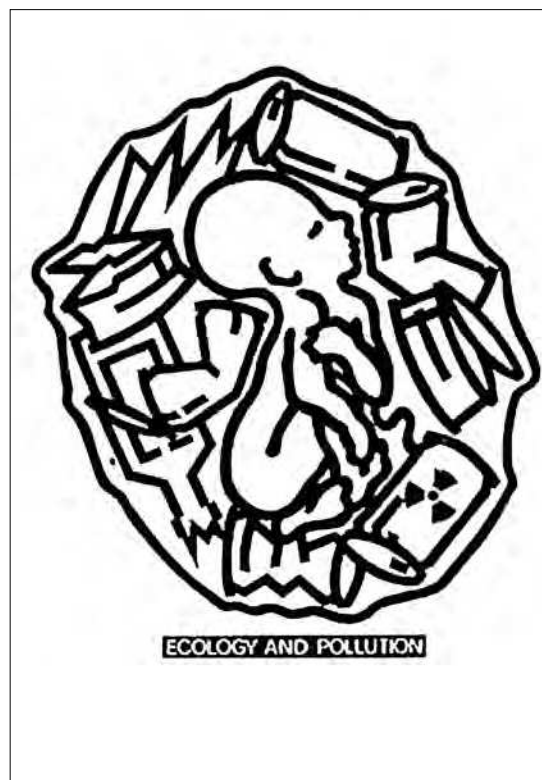
1991 рік (I виставка). Перша виставка графіки та плакату, присвячена трагічним подіям на Чернобильській АЕС, відбулась у Харківському художньому музеї 1991 р. Її емблемою (іл. 1)¹ стало «символічне зображення рук, що міцно стискають атомне ядро. Ці руки витримали нелюдське напруження і, опалені руйнівною радіацією, врятували нас. Руки простих людей – пожежних, військових, робітників, вчених...» [3, с. 7]. На виставку надійшло більше 300 робіт з 21 країни світу. Образи катастрофи, створені засобами різних видів графіки: офорту, шовкографії, деревориту, кольорової ліногравюри, змішаної техніки та комп'ютерного друку, були розраховані на вдумливого глядача та об'єднані почуттям безпосередньої причетності до пережитого. Крізь призму графічного і плакатного мистецтва митці відображали внутрішній стан суспільства: гіркоту та катастрофічне сприйняття світу, страх перед майбутнім, жажливі пророцтва про незакінчений процес розпаду і тривалу загрозу прихованої смерті. Дизайнери уникали шаблонних зображень, зводили образотворчі засоби до мінімуму, звертаючись до стилізованих символів для візуалізації характерних образів. Знаковість сприймалась глядачем набагато швидше, тому вербальна складова плаката стала вже другорядною (іл. 2). Багато творів, схожих на «об'єктивний історичний документ, що відбиває аспекти катастрофи, шокують песимістичною направленістю, втілюючи свої переживання в стилі “чорного гумору”» (іл. 3) [3, с. 9]. З самого початку проведення виставки прийшло розуміння: надіслані роботи складуть основу художньої колекції майбутнього музею, настільки якісно вони були виконані, настільки потужною була випромінювана ними енергетика.

Перші місця вибороли японські дизайнери, в чиїх гармонійних і врівноважених творах застигла сумна та чуттєва мить життя (іл. 4а, 4b, 4с). «Якщо порівняти плакати, які прийшли від наших художників – і “звідти”... Ми весь час викриваємо, вимагаємо: “Під заборону!”, “Не дамо!”. У них же – художні твори. Більш абстрактно, а зачіпає людину гостріше, сильніше. Вони шукають причину глибше. І вона справді глибше», – таку влучну характеристику роботам японських дизайнерів надав О. Векленко [11, с. 33].

1994 рік (II трієнале). Зростаючий інтерес до теми екології було підтверджено участю у виставці майстрів з чотирьох континентів світу, мистці демонстрували віртуозне володіння як традиційними засобами

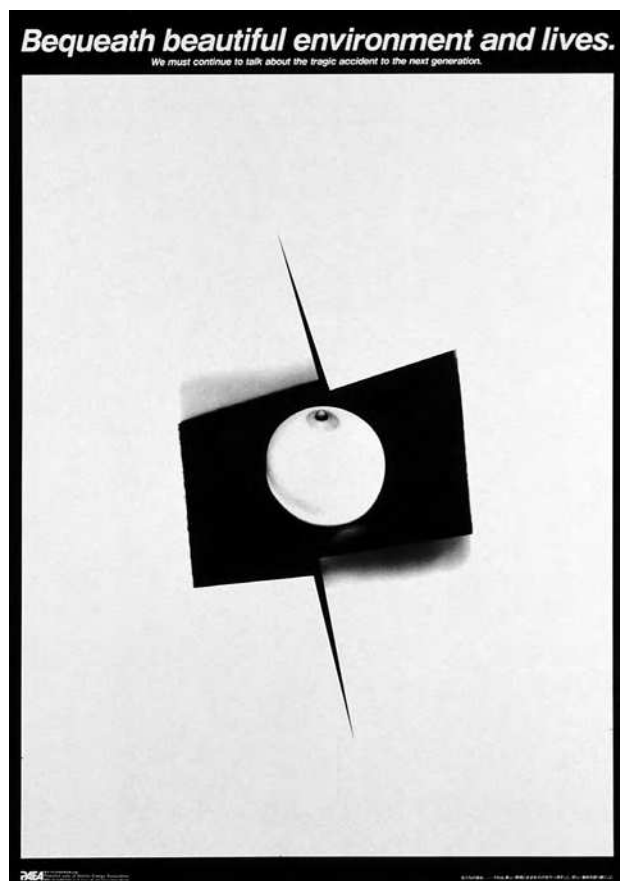


Іл. 2. Лекс Древінський. *Дорога в пекло.*
Німеччина. 1991



Іл. 3. Лекс Древінський. *Екологія і забруднення.*
Німеччина. 1991

¹ Усі наведені в статті ілюстрації зберігаються в колекції Музею екологічного плакату «4-й Блок – музей, архів, лабораторія» у Харківській державній академії дизайну і мистецтв.



Лл. 4а. Асаї Йошітеру. *Передамо поколінням прекрасне довкілля і життя.* Японія. 1991



Лл. 4б. Асаї Йошітеру. *Радіоактивне молоко нам ніколи не буде потрібне.* Японія. 1991



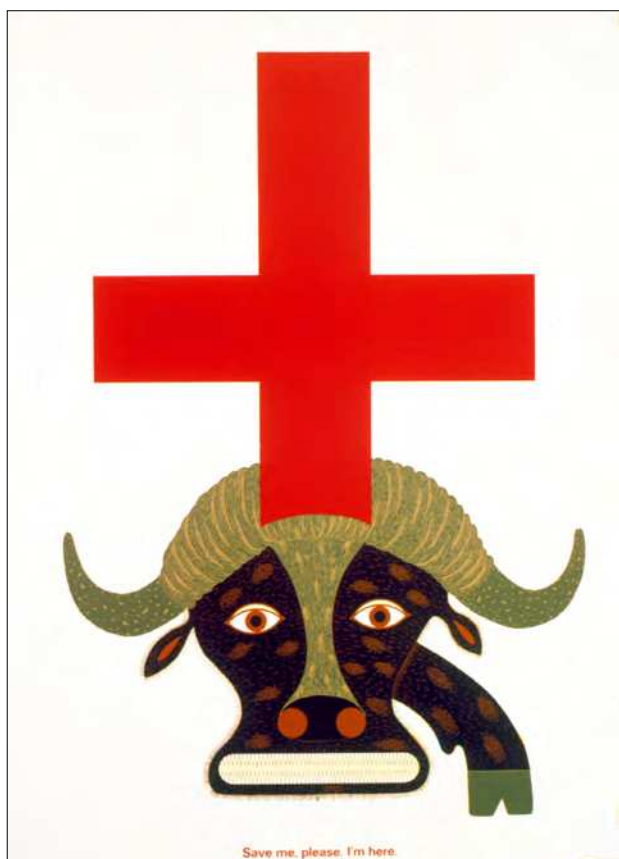
Лл. 4с. Асаї Йошітеру. *Ми сподіваємось подарувати прекрасну природу наступним поколінням.* Японія. 1991



Лл. 5. Канесато Андо. *Врятуйте Землю.* Японія. 1994



Лл. 6. Кан Тай-Кеунг. *Охорона природи.* Китай. 1994



Лл. 7а. Казумаса Нагаї. *Збережи мене, будь ласка. Я тут.* Японія. 1994



Лл. 7б. Казумаса Нагаї. *Я тут.* Японія. 1994



Лл. 7с. Казумаса Нагаї. *Збережи мене, будь ласка. Я тут.* Японія. 1994



Лл. 8. Джанні Борта. *Під сонцем.* Італія. Серіаграфія. 1994

вираження, так і новітніми графічними техніками, такими як інталіо, мецо-тинто, різцева гравюра, акватинта, монотипія. Концептуальність та емоційно-виразна мова графічних пошуків свідчили про глибоке осмислення авторами причин і наслідків трагедії. Головною думкою графічних робіт було питання про сенс існування людини, жага пізнання світобудови та самопізнання. Єдиний голос Всесвіту, що складався з безлічі фізичних і духовних явищ, являв собою згуртоване ціле і знаходив відгук у душі кожної людини, пробуджуючи роботу думки та уяви (іл. 5).

Через три роки після першої виставки і через вісім років після Чорнобиля трагізм і скорбота пережитого перейшли у філософську площину прийняття, розуміння і подолання емоцій. Гострота художнього задуму, високий професійний рівень, гуманізм і моральність об'єднали країни і культури (іл. 6).

Специфічна художня образність, об'єднана однаковими прийомами та набором обмежень, знайшла прояв у низці серійних плакатів японського дизайнера Казумаси Нагаї, де закладено особливу витонченість у презентації бачення, «пластичність лінії, потаємність, тонке, особистісне, емоційне сприйняття» [18, с. 88]. Експериментуючи з декоративними властивостями контурів та силуетних форм, зіставленнями чорного фону та білої плями, дизайнер досягав пронизливого звучання образів. З плакатів Нагаї людськими очима дивились різні тварини з мовчазним благанням про допомогу (іл. 7a, 7b, 7c).

Професор філософії Надія Корабльова надала оцінку експозиції: «...саме ця, недержавлена творчість ентузіастів здатна ступати в діалог, що є ознакою нового національного мистецтва... Вже сьогодні Харків може претендувати на володіння духовними цінностями, внутрішня необхідність в яких виявилась вчасною» [11, с. 53].

1997 рік (III трієнале). До трієнале надійшли роботи з 34 країн світу, у тому числі з Англії, Франції, Німеччини, Канади, США, Японії та ін., – понад 700 аркушів. Активність учасників показала незгасаючу зацікавленість митців різних куточків планети проблемами екології, співчуття і щире бажання своєю творчістю допомогти постраждалим у Чорнобилі. Результати ретельного відбору міжнародного журі було продемонстровано у Будинку художника (200 аркушів графіки) та Харківському художньому музеї (150 плакатів).

У графічних роботах, створених у різноманітних техніках, відбивався образний погляд митців на конфліктність і гостроту взаємин людини та природи. Розуміння екологічних проблем мало метафоричний підхід і було позначено глибоким усвідомленням, переживанням неповторної краси природи (іл. 8).

Більшість дизайнерів супроводжували емоційними листами-роздумами власні графічні

твори: «Мистецтво – це інший спосіб відображення життя, відмінний від політики та економіки. Завдяки мистецтву люди по-новому можуть побачити і усвідомити навколишній світ, і це розуміння може сприяти виправленню заподіяного лиха» (Г. В. Бот з Австралії), «Художник концентрує в собі совість і реальні цінності людства, в руках митця – величезна сила, він володіє здібністю бачити те, що може допомогти змінити відношення до екологічних проблем» (Марія Бономі з Бразилії), «Людству у майбутньому доведеться вирішувати проблеми навколишнього середовища, тому митці сьогодні зобов'язані передати наступному поколінню вісті про найважливіші загрози» (Нагашіма Міцуру з Японії) [4, с. 160, 158, 170]. Образність художньої мови японської графіки взагалі вирізнялась винятковою драматичністю, що пояснюється відгомонами пережитої трагедії атомної катастрофи Хіросіми й Нагасакі, назавжди закарбованої в серцях японців. Роботи несли в собі попередження для нових поколінь людей про жах атомної катастрофи і загрозу ядерної зброї для людства.

Найновітніші досягнення дизайнерської думки та комп'ютерних технологій були продемонстровані мистецтвом плакату. Справжнім відкриттям для професіоналів і молодих митців стала велика колекція японського плакату. «Приголомшуючою стала для нас глибина задуму, величавість та спокій японських плакатів. “Увійди в мій світ”, “Я тут”, “Подорож до японського серця”, “Не забудь урок Чорнобиля”, “Земля – наша матір назавжди” – це тексти на плакатах. Навіть не тексти, теплі дружні посилення особисто мені, тобі, кожному. Не пронизливий викрик – молитва, закликання, вічні питання буття представлені в бездоганній графічній формі і звернені до нас...» – ділились своїми враженнями організатори трієнале [4, с. 126]. «Поява на виставці оригінальних робіт з Зімбабве [іл. 9], Бахрейну, Єгипту свідчить не тільки про те, що постійно розширюється географія учасників трієнале, а й про зростаюче розуміння спільності проблем життєдіяльності людства і ролі мистецтва в їх вирішенні», – зазначала мистецтвознавиця Л. Савицька [4, с. 124]. Через біль народжувалися нові візуальні образи, здатні передати та викликати чуттєво-емоційні враження, осмислити те, що відбувається, оцінити події з позицій простої людини. Плакат поступово втратив гасло-агітаційний стиль соціалістичного минулого. Характерна тенденція «переходу від моделі модернізму до моделі постмодернізму з її еклектикою, стилізацією, прагненням до невизначеності» [18, с. 41] простежувалась у більшості дизайнерських творів (іл. 10a, 10b).

За час проведення перших трьох трієнале зібралася унікальна колекція української, японської, німецької та американської графіки, яка потребує досконалого мистецтвознавчого аналізу, визначення різновидів форм і засобів утілення творчого задуму, дослідження художньо-стильового забарвлення.



Лл. 9. Мавіяне-Девіс Чаз. *Календар прав людини*. Зімбабве. 1997



Лл. 10а. Сергій Ільїн. *Alter ego*. Україна. 1997



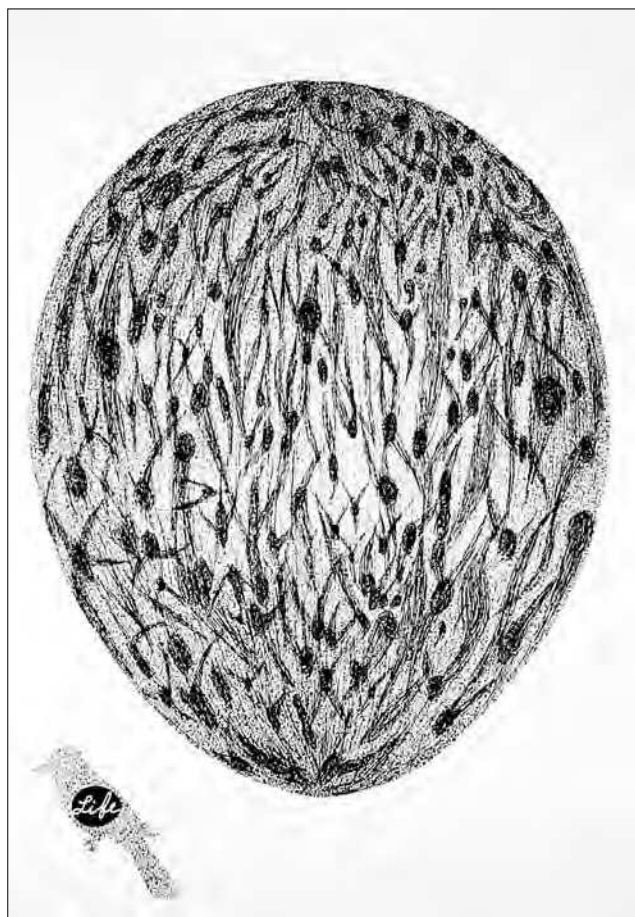
Лл. 10б. Петка Овідіу. *Четвертий блок*. Румунія. 1997



Лл. 11. Валерій Дадико. *Марні зусилля*. 2000



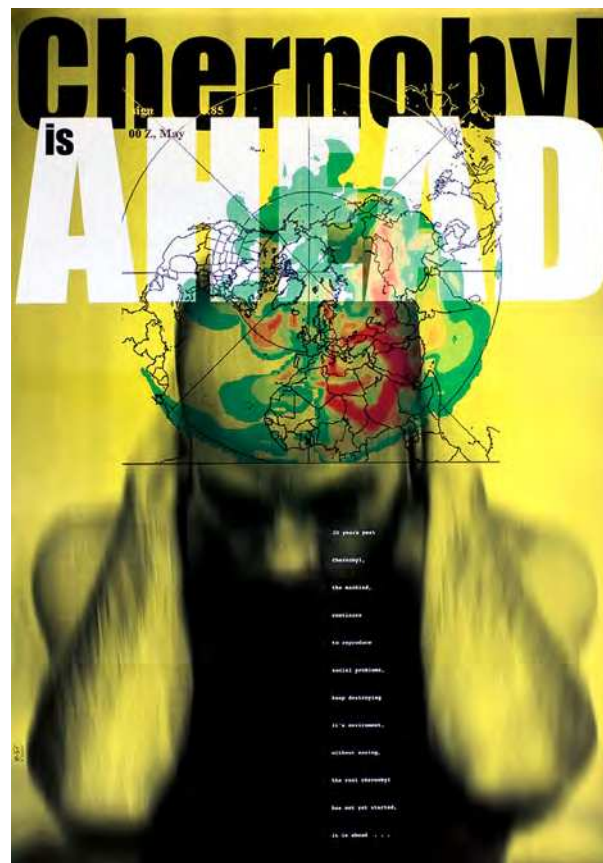
Іл. 12а. Казумаса Нагаї. *Життя* (серія «Яйце»). Японія. 2000



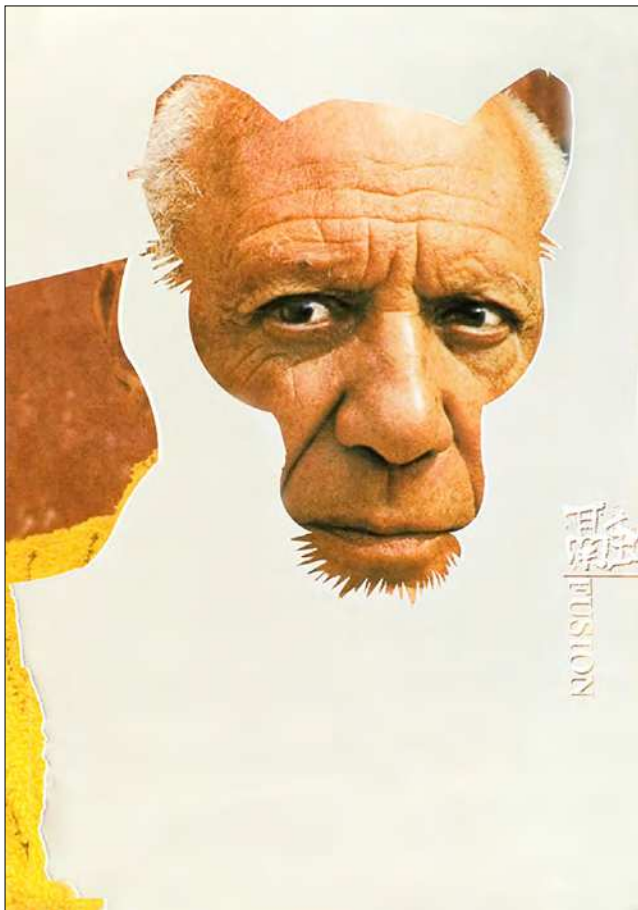
Іл. 12b. Казумаса Нагаї. *Життя* (серія «Яйце»). Японія. 2000

2000 рік (IV трієнале). Трієнале пройшла під девізом «XXI століття. Екологія без меж». Було представлено більше 300 робіт 104 авторів з 36 країн світу, «художньою якістю робіт вирізнялись майстри Японії, Китаю, Гонконгу. Європейському художнику, який з часів Ренесансу змагається з природою, протистояв майстер, котрий не мислить життя поза природою» і є в гармонії з нею як умовою гармонізації власного «я» [11, с. 98]. Образ трагедії зайняв своє постійне місце в триваючому потоці життя і закріпився у ціннісному вимірі буття. Сповнені усвідомлення рівня власної зрілості, роботи дизайнерів допомагали усвідомити глядачу проблему радіаційної небезпеки не лише на емоційному та психологічному, а й на інтелектуальному рівні. Дизайнери використовували знак радіаційної небезпеки, який став уособленням Чорнобильської катастрофи, але вже вільно інтерпретували його, трансформуючи в несподівані за трактуванням образи, предмети та ситуації, перетворюючи його на алегорію та чітку інформаційну метафору (іл. 11).

Гран-прі трієнале отримав класик японського дизайну Казумаса Нагаї за серію плакатів Life (іл. 12а, 12b). Таємний розвиток, який відбувається всередині закритої шкаралупи яйця, уособлює Всесвіт і нескінченну таємницю та різноманітність потенційних можливостей, захоплення



Іл. 13. Арія Касаї. *Попереду Чорнобиль*. Іран. 2003

Лл. 14а. Юан Юмін. *Злиття 1*. Китай. 2006Лл. 14б. Юан Юмін. *Злиття 2*. Китай. 2006

перед таїнством нового життя. Усупереч безвиході, жаху та болю. Любов до життя дає нам можливість увійти до духовного зв'язку зі світом, стати його невід'ємною частиною. Магія мистецтва допомагає забути про апокаліпсис, про невідвротність буття.

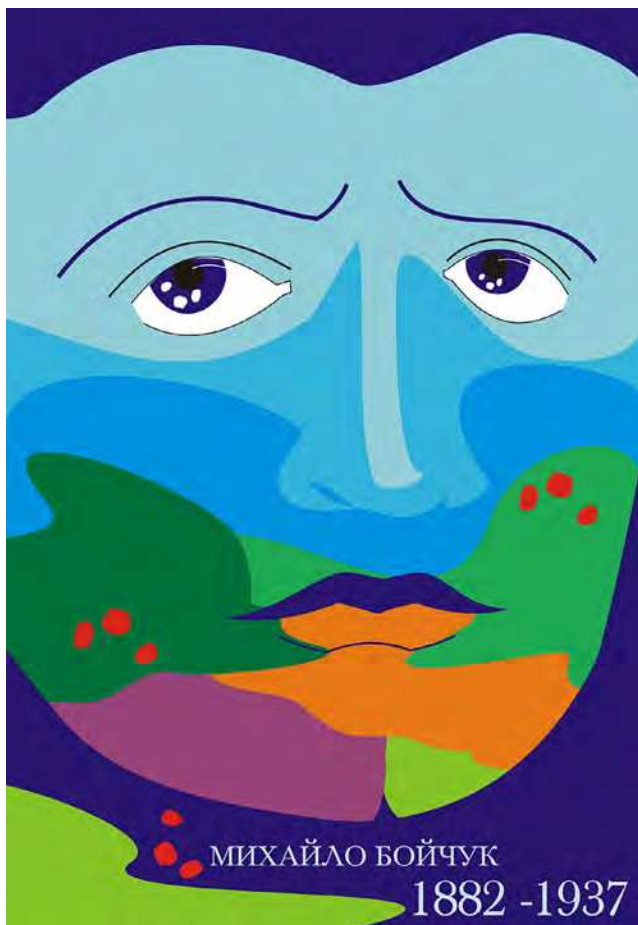
2003 рік (V трієнале). V Міжнародний фестиваль екологічного плакату і графіки «4-й Блок» приймав роботи за чотирма номінаціями: «Плакат», «Графіка», «Друкована ілюстрація», «Комп'ютерна графіка». Експозицію графіки було розміщено в Будинку художника, а плакати (більше 800 екз. від 250 авторів з 28 країн-учасниць) – у ХДАДМ та в галереї «АВЕК». Дизайн експозиції та монтаж утілювали з ентузіазмом студенти ХДАДМ, для яких це був своєрідний формат безпосереднього навчання, радість спілкування з однодумцями та цінний досвід. У складі міжнародного журі трієнале виступили зірки світового дизайну: Карі Піппо (Фінляндія), Ян Райліх (Чехія), Яцек Мровчик (Польща), Акіяма Такаші (Японія), Сяо Йонг (Китай), Павло Маков та Віталій Шостя (Україна).

Настали суттєві зміни: з численних творів до глядача випромінювалося вітання до життя і захоплення перед ним, похмурість і приреченість поступилися місцем надії. За ці роки в графічному дизайні сформувалась і вдосконалилась загаль-

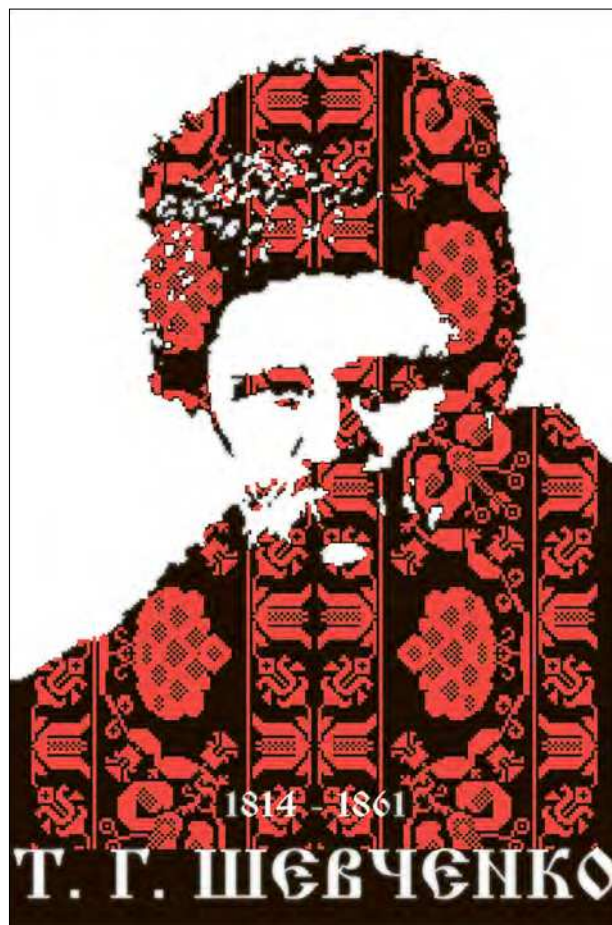
нодоступна, образна мова, ґрунтована на знаках та образах природи і навколишнього середовища. Комп'ютеризація графічного дизайну та спеціалізовані графічні редактори дозволили авторам плакатів застосовувати різні способи створення та обробки графічних зображень, вільно оперувати ідеями й образами, змінювати шаблонну форму взаємодії з простором плакатного аркуша (іл. 13). У попередні роки плакатам атомної тематики було властиве певне загальновідоме, чорно-жовте колірне співвідношення, що стало в результаті алегорією та стійким символом, присутність у плакаті чорного і жовтого кольорів «є сенсоутворюючим повідомленням, що часто не вимагає присутності самого “знаку”» [18, с. 48].

2006 рік (VI трієнале). Минуло 20 років після Чорнобильської трагедії, за 15 років існування трієнале його популярність досягла світового масштабу завдяки суспільній спрямованості, висловлювання проти «бездумної, вбивчої людської діяльності, повної відсутності екологічної свідомості, екологічної етики, екологічної моралі» [11, с. 132] було близьким і зрозумілим кожній людині.

Надіслані від дизайнерської спільноти п'яти континентів плакати відображали актуальні шляхи проектного дизайну екологічного спрямування. Більшості творів була властива смислова



Лл. 16а. Юлія Буракова. *Михайло Бойчук*. Україна. 2009



Лл. 16б. Ганна Трухан. *Тарас Шевченко*. Україна. 2009

Постмодерністське сприйняття світу відображалось у композиційно вільній формі шрифту та багатогранності фактури, одночасній напруженості та гармонії типографічних рішень. «У роботах постчорнобильського періоду текстове повідомлення, шрифт і типографіка набувають особливого значення, стають симбіозом сенсу та образу», – зазначала дослідниця та співорганізаторка трієнале О. Северіна [18, с. 50].

2012 рік (VIII трієнале). Київ став головним місцем проведення трієнале, в рамках якої, з метою заохочення авторів плакатів з позиції наукового підходу застерегти людство від страшних екологічних похибок, було створено Раді експертів-екологів з числа відомих науковців і громадських діячів. Дизайнери з 37 країн узяли участь у номінаціях: «26 – світ після Чорнобиля та Фукусіми» (до 26-ї роковини Чорнобиля); «Екологічний плакат» (глобальне потепління, земля, забруднення води та повітря); «Екологія культури» (совість, свобода, творчість, етика, духовність, збереження культурного середовища – виставкові, музейні, фестивальні, театральні плакати).

«Кровоточиві рани» на тілі Японії від моральних та фізичних страждань людей після аварії на АЕС «Фукусіма-1» знайшли красномовне відображення у плакатній тематиці. Лаконічність кольорової гами, що втілює кольори японського прапора,



Лл. 17. Ніл Кертіс. Проект «Японія зараз». Австрія. 2012

та ілюстративна стриманість межують із почуттями смутку та розпачу (іл. 17).

Виставка фотографій Зони руйнівної аварії в сьогоденні передавала відчуття неминучої реальності, замислення і перетворення трагедії на прийняття і пошуки подальших змістів. З фотографій дивились мовчазні об'єкти міської інфраструктури, які все дедалі більше руйнувались із кожним роком. Вулиці та площа міста Прип'ять, що густо заросли травною й деревами, крізь які видніють панельні багатоповерхівки з вибитими вікнами, в яких гуляє вітер. Фотографії графіті з загадковими чорними силуетами, що з'явилися після катастрофи на напівзруйнованих будинках.

Майстер-класи членів міжнародного журі – Радована Дженко (Словенія), Лекса Древінського (Німеччина), Віталія Шості (Україна) – збирали численні студентські аудиторії у форматі безпосереднього навчання, радості спілкування з однодумцями та цінного дизайнерського досвіду.

Паралельний проєкт трієнале «Dark-Trashure» порушував тему естетичного ресайклінгу, коли старим речам надають новий естетичний сенс. Ідея проєкту стала чудовим ґрунтом для ексклюзивної колекції одягу та аксесуарів, у створенні якої не застосовувалися нові матеріали, що дозволило уникнути додаткового забруднення навколишнього середовища.

Настав час виявлення нових життєвих смислів, нового повернення у віру, «актуалізації досвіду минулого для художнього бачення майбутнього» [7, с. 11], все більше темою плакатів ставала любов, захоплення красою життя, турбота про оточуючий світ. Дизайнери все частіше використовували лаконічні та повторювані візуальні образи на захист екології, створюючи «словник з усталеним на сьогоднішній день “словарним запасом”» [іл. 18]. Як англійська мова набула статус міжнародної в комунікаційному середовищі, мова екосимволів стала інтернаціональною в середовищі сучасних дизайнерів» [7, с. 43].

Активно проявив себе шрифтовий плакат, призначення якого не тільки у його формі, а й у здібності та необхідності передати повідомлення глядачеві інтенсивніше і глибше, ніж це було раніше. Графічні дизайнери широко використовували рисовані написи (летеринг), образ яких вирізняється пластичністю, багатогранністю, кожна буква має свою власну унікальну цілісну форму, характер; зверталися до графічних засобів акцентування – контрасту, контрформи, трансформації площини.

2015 рік (IX трієнале). На цей час трієнале вже проіснувала майже чверть століття і перетворилась на мистецько-дослідницький простір для пошуку узгодженості людської діяльності та природи, для переосмислення впливу техногенних катастроф на навколишнє середовище. Суспільство все більше розуміло, що екологія – це не лише проблеми природи й довкілля, а й питання совісті та співіснування людей одне з одним.

У 2014 р. в Україні відбулися важливі події, що радикально змінили країну: Євромайдан, анексія Криму, війна на Донбасі. Український народ був змушений стати на захист своєї Батьківщини та зіткнувся з ворогом не лише на полі бою, а й в інформаційному просторі. Навесні 2015 р. Харків був внесений до чорного списку міст, що їх не рекомендували до відвідування міністерства закордонних справ багатьох країн світу. XI трієнале відбулося всупереч усім перешкодам, у складі міжнародного журі трієнале працювали митці з Німеччини, Японії, України, Чехії, Польщі.

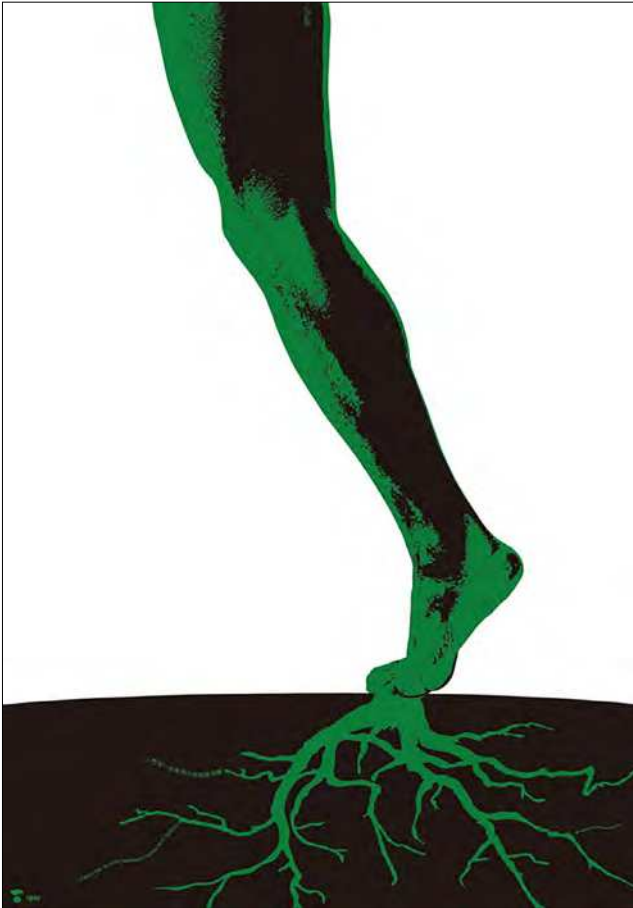
Дизайнерам було запропоновано номінації:

> «Екологія Землі», де важливими меседжами стали турбота про основні елементи життя: чисте повітря і воду, небайдужість до зміни клімату під впливом промисловості, замислення над проблемою вимирання тварин від недбалого господарювання людини, необхідність збереження біологічного розмаїття планети, моральна відповідальність за всю планету перед загрозою техногенних катастроф і ядерної зброї, рішуче «НІ» воєнним діям.

Найчастіше центральним об'єктом екологічного плакату ставав знак Землі, у творчому пошуку інтерпретації якого на зміну ілюстративності прийшли нові стилістичні рішення. Серед них часто зустрічалася ідея проєктувати графічне зображення земної карти світу на площинні зображення живих істот і предметів, від чого твір набував більш складного змісту (іл. 19). «Земля потребує не захисту, а культивування. Людина має наново відкрити забуте мистецтво розбиття садів, у якому поєднані всі види мистецтва, усі науки та ремесла, від архітектури й поезії до ботаніки і метеорології. Садівники, які не шукають свого, які розбивають сади у пустелях та на руїнах, полишених війнами, мають бути впізнані як нові миротворці», – зазначав куратор XI трієнале, філософ О. Філоненко [8, с. 14].

> Номінація «Екологія людини» закликала дизайнерів висловлюватись проти людського егоїзму, ксенофобії, расизму, булінгу й насильства; і навпаки – за турботу про близьких, за гуманність, оптимізм і надію на краще.

> Номінація «Екологія культури» (до 700-ліття написання першої частини «Божественної комедії» Данте – «Пекло») передбачала необхідність усвідомлення себе частиною природи і частиною культури з метою виробити загальні правила людської моральності. «Екологія сучасної культури – не в пошуках безпеки, а у відкритті джерела та шляху надії, глибшої за тверезий відчай. Учителем саме такої надії є для нас Данте. З ним нам доведеться відшукати початки нової культури, де катастрофа, війна та смерть не можуть стати останніми словами про людину», – привертали увагу глибокі висловлювання О. Філоненка [8, с. 164].



Іл. 18. Лінг-Хунг Sophia. Серія «Природа». Тайвань. 2012



Іл. 19. Чен Хоу. *Світ ченху*. Китай. 2015

4000 робіт з 41 країни світу вражали сміливістю та емоційною пронизливістю. Вільна верстка та багата асоціативність образів у плакатах створювали відчуття пластичної невагомості. Дизайнери комбінували і пошарово наносили літери, рядки та зображення, вільно оперуючи набором відмінностей, розривів та кордонів. Кліпова постмодерна свідомість проявилась у використанні складної фотографіки та неординарних поєднань шрифтів, у суміщенні різних просторових планів, що формують багатовимірний простір. Майстрами було застосовано «прийоми гіперболізації образів за допомогою емоцій, які розширюють їх межі, звертаючись безпосередньо до почуттів і маніпулюючи ними для досягнення комунікативного ефекту» [8]. На багатьох плакатах простір набував дотиковості, ставав фактурним, створюючи додатковий візуальний ефект (іл. 20). Насичені змістами, алюзіями й ремінісценціями твори, безумовно, були розраховані на інтелектуальний потенціал глядача.

У порівнянні з трієнале попередніх років, змінилося ставлення дизайнерів до роботи з палітрою кольорів. Для надання плакату більш емоційного змісту дизайнери використовували колір як основний формоутворюючий елемент, експериментуючи з градаціями відтінків, згущенням кольорів і розрядженням, нерівномірністю заливання і нюансуванням (іл. 21).



Іл. 20. Хонг-Уинг Хуанг. *Еволюція життя*. Тайвань. 2015



Іл. 21. Фабіан Емануель Муньйос. Мексика. 2015

У рамках трієнале відбулися паралельні проєкти, майстер-класи, екологічні акції, а також серія виставок: театрального плакату Віталія Кулікова, чий самобутній почерк бере початок саме в плакаті; експозиції дитячих робіт студії Aza Nizi Maza на тему розуміння дитиною екологічної катастрофи.

Гран-прі було присуджено харківській мисткині Беллі Логачовій за серію плакатів новаторської техніки, присвячених актуальним подіям на Донбасі. В українській вишивці, орнаментальній скарбниці колективного генія, неперервній супутниці життя народу, завжди було втілено геометризований метод зображення краси землі, природи і сонця. Магічні мотиви вишивки супроводжували людину в праці, відпочинку і святкуванні. Дизайнерка Б. Логачова взяла на себе сміливість додати в список вишивальних тем сцени реальної війни та візуалізувала власну ідею в плакат. Лаконічна і художньо-виразна робота дизайнерки демонструвала бачення та відчуття війни автором-жінкою (іл. 22).

2017 рік (виставка японської графіки). У грудні 2017 р., напередодні X Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок», у рамках Року Японії в Україні та з нагоди 25-ї річниці встановлення дипломатичних відносин між країнами громадська організація «Асоціація дизайнерів-графіків



Іл. 22. Белла Логачова. ДНР Україна. Україна. 2015

«4-й Блок»» представила великий проєкт «Японія – Україна: мистецькі та дизайнерські діалоги» в Центрі сучасного мистецтва Харкова «ЄрміловЦентр». Основою проєкту стали близько 100 графічних аркушів видатних японських принтмейкерів, що ці твори зберігались у колекції трієнале з перших трьох виставок. Vendome Kyoko, Ikushima Junri, Yoshisuke Funasaka, Kinoshita Taika, Koi Ikuta, Kondoh Noriaki, Koyama Mikio, Morioka Kansuke, Nagashima Mitsuru, Obata Etsuko, Oki Yasuhiro, Savada Yuitchi, Saito Takeshi, Fuse Nagi, Hamanishi Katsunori, Hara Takeshi, Hiratsuka Yuji, Hiroaki Miyayama, Hiroyasu Yoshiike, Enokido Maki – дизайнери зі світовим ім'ям, чий твори неодноразово відзначалися високими нагородами журі престижних міжнародних конкурсів та фестивалів графіки, чий роботи зберігаються в колекціях музеїв Нью-Йорка, Лондона, Токіо. Тепер зразки їх творчості були доступні для перегляду харків'янам і гостям міста.

Метою проєкту було прагнення залучити громадськість до глибшого вивчення культури Японії як носія та зберігача найважливіших традицій людства: дбайливості до навколишнього середовища, толерантного ставлення до інших релігій та націй, знання та прийняття історії своєї країни, досягнення гармонії людини з природою і самою собою. Кожний автор графічних робіт набув гідне



Іл. 23. Ікушіма Тунрі. *Оповідання про рослини*. Японія

місце за самотність і повчальність. У творах майстрів простежувалася ескізна незакінченість (іл. 23), що підкреслювало смуток від швидкоплинного часу; гармонійність і врівноваженість кольоровою гамою композиції та розташування її складових частин; здатність у звичайних формах бачити справжню красу; спробу поєднати протилежності в цілісну єдність – космогонічну ідею японського світогляду (іл. 24) [16].

2018 рік (X трієнале). Через майже 30 років від старту першої трієнале організатори вирішили відійти від жакливого чорнобильської теми і дати несподіваний напрям висвітлення проблем екології. Під час дискусій членів оргкомітету народилась концепція «жіночого погляду на екологію». Сучасні жінки сповнені суперечностей: спроможні постояти за себе, відповідальні й вирішують чоловічі проблеми, але плачуть над серіалами, жаліють безпритульних собак і обожнюють солодощі. Попри все активний жіночий погляд завжди закликає до дій і змінює світ.

Уперше в історії трієнале міжнародне журі складалося лише з жінок. Ними стали дизайнерки Паріса Ташакорі (Іран/США), Майа Вольна (Польща), Паола Трокслер (Швейцарія), Тетяна Борзунова (Україна). Рішенням журі Гран-прі було присуджено аргентинській дизайнерській студії



Іл. 24. Нагашіма Міцуру. *Метаморфози*. Японія

«Ель Фантазма» за плакат «Я – твоє дзеркало», на якому було зображено обличчя жінки зі слідами побиття. Гран-прі декларувало неприпустимість самоствердження через насильство над слабкими, неприпустимість насильства над жінкою лише тому, що вона жінка, неприпустимість насильства на очах у дітей, неприпустимість замовчування насильства. Вибір журі вимагав від спільноти визнання цінностей, які є нормою цивілізованого світу, які мають стати внутрішньою сутністю людей, бо жодне насильство не може бути виправдане.

Однією з прикладних частин трієнале став екохакатон з жартівливою назвою «Як вижити в Харкові», співорганізаторами якого стали дизайн-студія Grafprom, IT-компанія DataArt, Харківська школа архітектури та платформа Gwara Media. Захід зібрав фахівців у галузях IT, дизайну та комунікацій, щоби спробувати привернути увагу до забезпечення кращого, більш екологічного життя в урбаністичному просторі. Одинадцять команд презентували низку проєктів: мапа об'єктів з наявною текстовою та відкритістю для людей з особливими потребами, розробка гейміфікованого конкурсу для пошуку волонтерів, прототип мережі розпізнавання транспорту на світлофорах

за допомогою штучного інтелекту та машинної освіти, виготовлення ресайклу аксесуарів із вживаного одягу.

Головним місцем проведення X трієнале екологічного плакату «4-й Блок» став Центр сучасного мистецтва «ЄрміловЦентр». Значна локація була розміщена у величезному цеху артзаводу «Механіка», де раніше збиралися танки, а тепер розмістилися плакати з усіх континентів із закликами до життя й любові. Виставка-супутник у галереї «Come in», виставка молодого мексиканського дизайнера Адана Баррери в арткафе «Ampersand», виставка членів міжнародного журі у ХДАДМ, світ щирих екоплакатів дітей з дитячої художньої студії Aza Nizi Maza – усі заходи були інформаційно змістовними та популярними. Виставки перетиналися із майстер-класами, воркшопами, лекціями, виступами дизайнерів, дискусіями.

2018 р. став прикладом того, наскільки збагатилася сутність трієнале з усією різноманітністю та набором впливу і взаємодії. Плакати, присвячені екології як запоруці миру, закликали до об'єднання суспільства для сталого розвитку. Плакати, що зверталися до дітей з екоосвітньою проблематикою, спонукали замислитись про це і дорослих. Плакати, що закликали дбайливо ставитись до залишків живої природи в умовах урбанізованих просторів сучасного навколишнього середовища, пропонували нові ідеї збереження.

За роки проведення трієнале в команді журі працювали зірки світового графічного дизайну: Віталій Шостя (Україна), Павло Маков (Україна), Сергій Мішакін (Україна), Володимир Лесняк (Україна), Петро Банков (Чехія), Алан ле Кернек (Франція), Алекс Йордан (Франція), Люба Лукова (США), Лоуренс Мадрель (Франція), Ян Райліх (Чехія), Філ Рісбек (США), Аан Санг-Су (Південна Корея), Маджід Аббасі (Іран), Ніклаус Трокслер (Швейцарія), Рене Ваннер (Швейцарія), Лекс Древінський (Німеччина), Радован Дженко (Словенія), Субрата Бхоумік (Індія), Руз Клотзел (Бразилія). Зазначені митці виступали з лекціями та майстер-класами, що сприяло передачі професійного досвіду українським студентам, надало їм стимул у навчанні, допомогло осмислити важливі проблеми людства. Виставки-супутники плакатів з колекції трієнале були організовані в Берліні, Великобританії, Данії, Канаді, США, Туреччині, Швейцарії.

Майже за тридцять років існування Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» було зібрано 13 000 аркушів плакатного і графічного мистецтва актуальної екологічної та соціальної проблематики від дизайнерів з 60 країн світу. До кожної трієнале було видано накладом від 500 до 1000 екземплярів та реалізовано альбоми-каталоги, що містили ілюстративно-інформаційний матеріал про виставки й авторів робіт. Ці альбоми стали важливим джерелом матеріалом для вивчення й дослідження сучасного плакатного мистецтва та творчості дизайнерів. Альбоми-каталоги відображали етапи

становлення і розвитку Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» з розмаїттям авторських концепцій, художніх стилів і форм.

Цінність проведених трієнале полягала в заклику до екологічно відповідальної поведінки, задля цього міжнародна спільнота графічних дизайнерів мала можливість демонструвати плоди творчих зусиль з пошуку нових знакових систем і візуальної мови, тим самим даючи імпульс наступному поколінню дизайнерів. За роки свого існування трієнале «стала “лабораторією” екологічного плакату, що дає можливість розглядати її як прообраз створення нової форми “екологічної ідеології”» [18, с. 33].

2019 рік (створення музею екологічного плакату). Протягом довгих років планувалося і стало актуальним питанням створення музею-галереї як для традиційного експонування плакатів, так і в площині сучасних цифрових технологій. Сутністю музею є збереження, подальше формування і демонстрація унікальної колекції; проведення художніх та наукових міжнародних форумів з метою впливу на формування екологічної обізнаності й відповідальності сучасної молоді через мистецтво і новітні досягнення в медіадизайні.

У 2019 р. з ініціативи громадської організації «Асоціація дизайнерів-графіків “4-й Блок”» (рік засн. 2000), за підтримкою Українського культурного фонду та Харківської державної академії дизайну і мистецтв було реалізовано культурний проект «4-й Блок – музей, архів, лабораторія». Приміщення для цього проекту було надано Харківською державною академією дизайну і мистецтв, яка є визнаним центром художньої культури України. За 100 років свого існування ХДАДМ (статус вищого навчального закладу художня школа набула в 1921 р.) підготувала понад 6000 висококваліфікованих фахівців у різних сферах художньої творчості – з дизайну, образотворчого та декоративного мистецтва. Це є той потенціал, який вища художня школа Харкова транслює в сучасне мистецтво України та світу [2]. Музей екологічного плакату «4-й Блок – музей, архів, лабораторія» став візитівкою міста Харків.

Розташування музею в стінах ХДАДМ є знаковим тому, що завдяки зібраній колекції нове покоління мистецької еліти України матиме можливість знайомитись з історією та новими стилями й напрямками в сучасному графічному дизайні, брати участь у діалозі між представниками різних культурних регіонів, та, як наслідок, збагачувати світовий мистецький простір культурним і художнім досвідом, наголошувати на найкращих ідеях для людства. Діяльність музею не вкладається у звичайний експозиційний показ, не виконує політико-пропагандистські функції за прикладом радянського періоду, коли музеї поширювали офіційну ідеологію держави, а спрямовується на комплектування фонду,

облік, зберігання, науковий опис колекції, масову роботу, освітні заходи. Матеріал музею – плакат – виступає зберігачем соціальної інформації, документом явищ навколишнього світу, територією осмислення проблем суспільства, лакмусовим папірцем на події, що відбуваються. Сила емоційного й естетичного сприйняття плакату пояснює його довге існування в історії соціуму. Досвід проведення трієнале протягом тридцяти років та створення музею на основі зібраної колекції демонструє, як сучасне мистецтво плакату стає частиною історії людства.

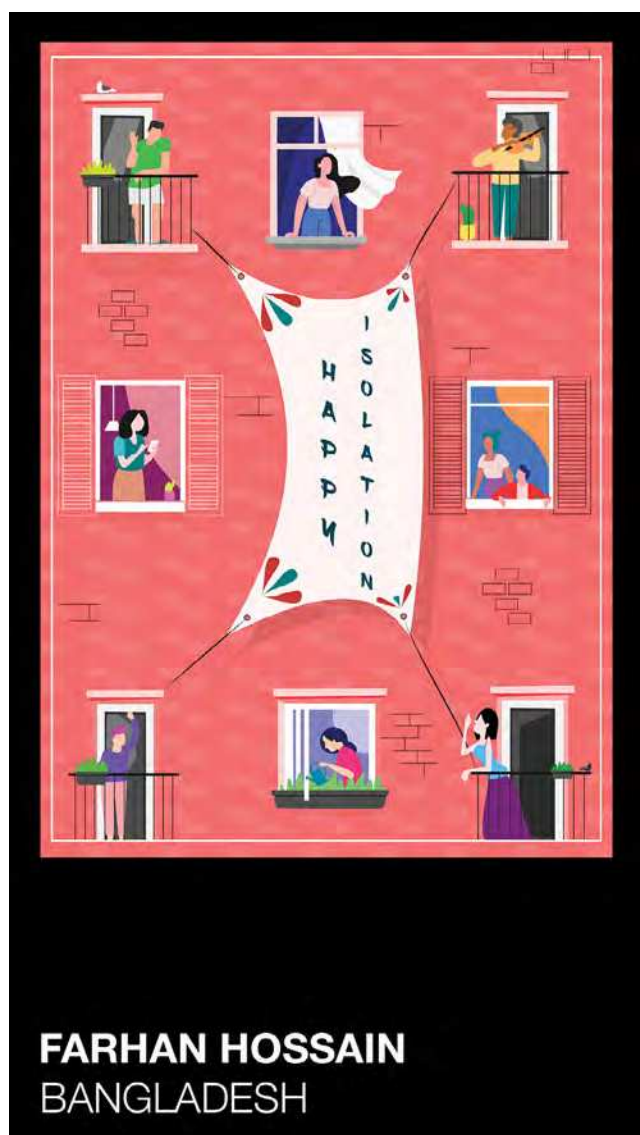
Просвітницька функція проекту «4-й Блок – музей, архів, лабораторія» полягає у сприянні історичному розумінню плакату з боку суспільства, особливо молоді. Для цього ведуться сторінки у фейсбуці та інстаграмі, де ілюструється історія виникнення та розвитку трієнале, наводяться висловлювання відомих людей з питань екології та дбайливого ставлення до навколишнього світу, демонструється колекція музею з поясненням

до робіт авторів, порушуються питання загальнолюдських цінностей, культури, моральної відповідальності, громадянськості.

2021 рік (XI трієнале). У 2020 р. людство зазнало впливу пандемії коронавірусу, від якої не врятували ані новітні технологічні досягнення, ані комп'ютеризація всіх сфер життя. Суспільство опинилось у двох парадигмах змін: позитивними та негативними наслідками розвитку та прогресу. XI трієнале запросила учасників осягнути та проаналізувати зміни, що сталися із людьми протягом останніх десятиріч, з позиції особистої відповідальності кожного, поміркувати, як перетворити життя на розумну реальність та уникнути негативних змін (іл. 25, 26).

Запропоновані номінації відкривали широке поле для реалізації творчих здібностей:

1) «Чорнобиль – Фукусіма: 35 – 10/ Правда історії заради змін!» – присвячена роковинам трагічних подій Чорнобиля і Фукусіми, номінація закликала



Іл. 25. Фархан Хусейн. *Ізоляція*. Бангладеш. 2021



Іл. 26. Хавьєр Ж. Борболла. *Ізоляція*. Куба. 2021

до пропаганди без'ядерного світу майбутнього і розвитку відновлюваної енергетики;

2) «Екологічна свідомість/ Зміни себе» – завданням номінації стали теми розумного самообмеження, зміцнення ментального здоров'я, оптимального використання пластику, сортування відходів;

3) «Ізоляція. Життя серед змін» – у рамках номінації дизайнерам пропонувалось розглянути питання психології вимушеної ізоляції, впливу інтернету на життя людей різних поколінь та процеси їхньої соціалізації;

4) «Худпром 100/ Навчитись змінювати» – протягом усіх років існування Міжнародної трієнале «4-й Блок» харківський художній виш був і залишається її рідною домівкою, трієнале проводиться і розвивається завдяки зусиллям його викладачів і студентів. Висловити свою любов і повагу до навчального закладу, який ось уже понад 100 років плекає своїх вихованців і випускає у світ, було запропоновано учасникам трієнале.

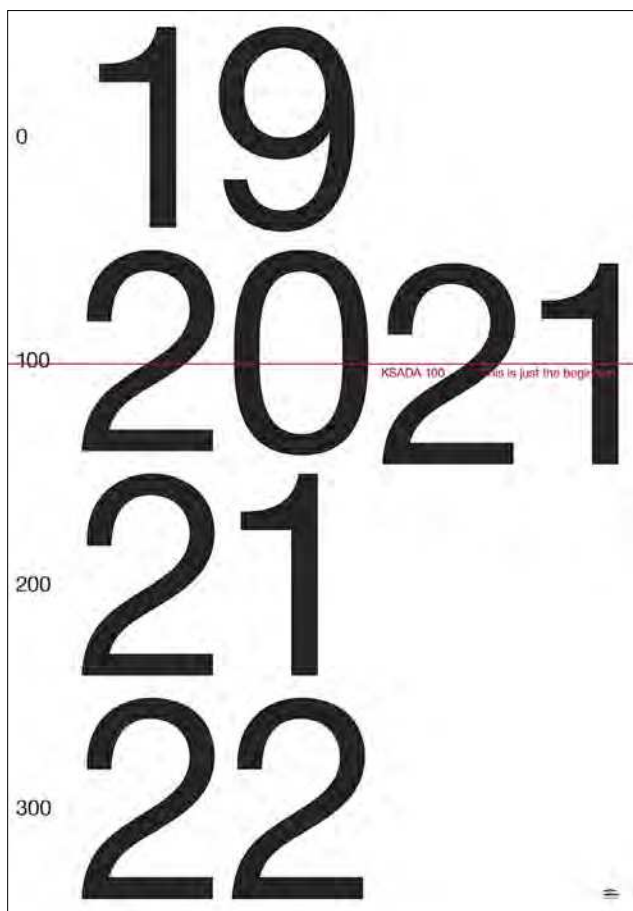
У рамках програми трієнале було реалізовано два оригінальні проекти за участі викладачів і студентів ХДАДМ. Для першого в стінах «4-го Блоку – музею, архіву, лабораторії» було розміщено інтерактивну інсталяцію «Hell'O'World», з якою глядач мав активно взаємодіяти і керувати зображеннями, що генерувались у реальному часі на трьох проектних екранах. Розроблена кафедрою мультимедійного дизайну ХДАДМ унікальна система (датчики, контролери, мультимедійний сервер) у програмі TouchDesigner надала можливість сприймати великий обсяг представлених на трієнале плакатів в усіх типах медіа: ілюстраціях, текстах, анімації, об'ємному звуці та відео. Завдяки досягненням сучасного мультимедійного дизайну куратори проекту М. Опалев та О. Гук, студенти Е. Пупіна, Д. Лучнікова, Є. Кудінова, К. Падалка продемонстрували новий рівень візуальної комунікації і відобразили справжній дух новаторства та уяви в сучасному дизайні. Можливість зануритися в емоційну атмосферу дизайнерських ідей і керувати своїми діями завдяки інсталяції – викликала великий інтерес у молодіжної аудиторії, привернула увагу до екологічних і соціальних проблем сучасного суспільства.

Другою подією стала виставка-проект кафедри мультимедійного дизайну майстерні Наталії Надьон під назвою «Неначе Future», в якому студенти через найпростіші графічні образи спробували висловити психологічні процеси, що відбулись із суспільством під час ізоляції, а саме руйнування звичного способу життя, невизначеність, соціальна ізоляція, пронизлива самотність. Роботи студентів виявили великий творчий потенціал у прагненні осмислити ситуацію і винести з неї перспективні ідеї. Зміни, викликані пандемією COVID-19, змусили визнати, що повернення бути не може і лише нові форми існування дозволені

у новому світі. Необхідно прийняти нову дійсність як частину процесу творчості та винаходів.

Плакати друкованого формату були представлені в технології доповненої реальності, що надало можливість глядачам, слідує інструкціям, побачити додаткові ефекти і розвиток композиційних ідей плакату у віртуальному просторі на екрані планшета чи смартфона. Новий спосіб креативного проектування у створенні плаката за допомогою сучасних технологій підтверджує, що трансформація плакату робить його мегапопулярним і здатним дивувати глядача, бо виходить за власні рамки й активно взаємодіє з середовищем.

Найбільшу допомогу в організації та проведенні всіх трієнале привносили саме студенти ХДАДМ, одночасно отримуючи потужний творчий заряд від зірок світового дизайну, які приїжджали на трієнале, ділилися досвідом і проводили майстер-класи. Останніми роками все більше українських дизайнерів ставали учасниками трієнале та отримували визнання. Так, у 2021 р. київський дизайнер Дмитро Шевченко отримав почесну відзнаку журі в номінації «Худпром 100/ Навчитись змінювати» (іл. 27), а дебютант, студент 2 курсу ХДАДМ з Харкова Давид Наніашвілі переміг у номінації «Анімаційний плакат/ Зміни у часі і просторі».



Іл. 27. Дмитро Шевченко. До 100-літнього ювілею ХДАДМ. Україна. 2021

«4-Й БЛОК»: НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ДОСВІДУ ТРІЕНАЛЕ

Відкритість і доступність колекції, безперешкодна можливість працювати з її фондами (плакатами, графічними роботами, каталогами виставок, документами) привертають увагу студентів і науковців. Ідея створення і втілення в життя Міжнародної трієнале екологічного плакату «4-й Блок» викликала інтерес у дослідників. Прикладом плідної роботи з колекцією в рамках трієнале є дисертаційне дослідження мистецтвознавиці О. Северіної, яка виступала куратором Міжнародних трієнале екологічного плакату «4-й Блок» протягом 2009, 2012 й 2015 рр. та в чій обов'язки входило розроблення концепцій трієнале, співпраця з авторами плакатів, організація архітектури виставкового простору, участь у розробленні каталогу та просуванні ідей виставки.

У 2010 р. О. Северіна захистила дисертацію «Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале «4-й Блок»)», в якій позначено екологічний плакат як новий самостійний жанр плакатного мистецтва та виявлено універсальну систему знаків плакату – екосеміотику: різноманітну візуалізацію знаку Землі, «злиття» знаків природи та людини шляхом перенесення характеристик і якостей одного зображуваного предмету на інший, формування своєрідної плакатної екологічної мови (знаків-силуетів) шляхом силуетно-графічних рішень упізнаваних природних об'єктів [19, с. 178].

У дослідженні О. Северіної приділено увагу принципу серійності в екологічному плакаті, який сприймається наративним відеорядом та спрямовує глядача до аналізу й узагальнення; простежено вплив сучасних технологій на реалізацію нових художньо-пластичних і композиційних рішень у плакаті; визначено появу ідеї «олюднення» навколишнього світу в плакаті, перехід до емоційно-асоціативного рішення образу; виявлено вихід плакатного образу за межі аркуша і перехід у динамічний засіб відтворення образу – відеокліп; систематизовано колекцію, виділено три тематичні групи плакатів, простежено основні тенденції розвитку плакату вказаних груп за останні 20 років [19, с. 136, 142, 144, 161].

Дослідниця К. Шауліс в дисертації «Японська графіка кінця XVIII – початку XXI ст.: художня репрезентація образів природи» визначила особливості та художню цінність японської частини колекції музею «4-й Блок» та з'ясувала можливість скласти об'ємне уявлення про екологічний жанр у японському плакаті: у фондах музею є роботи як корифеїв жанру, так і наступної генерації митців. Понад 60 японських авторів екологічного плакату репрезентують його розвиток протягом майже трьох десятиліть. Взірці плакатного жанру з колекції музею «4-й Блок» демонструють тематичне

та художньо-стилістичне розмаїття при збереженні загальних ознак японської школи [20, с. 6].

Студентка 3 курсу ХДАДМ спеціалізації «Мистецтвознавство» І. Питюкова виконала курсову роботу на тему: «Міжнародне трієнале екологічного плакату «4-й Блок»: диптих Сергія Каменного «Ковчег», де зробила спробу визначити особливості виникнення та розвитку трієнале екологічного плакату «4-й Блок», участі в ньому Сергія Каменного та здійснити образно-стилістичний аналіз твору «Ковчег». Студентка дійшла висновку, що цитуючи західноєвропейських майстрів, С. Каменною сформував власне бачення наслідків техногенної катастрофи, використовуючи для зображення лінію як головний формувальний елемент твору. У курсовій роботі було зазначено, що завдяки дослідженню екологічного плакату збільшується увага до екології та філософії збереження довкілля; що екологічний плакат і графіка, представлені на трієнале «4-й Блок», потребують вивчення як вид мистецтва, котрий бере початок саме в ХХ ст.

Наявність вагомого плакатного матеріалу зі зразками сучасного шрифтового мистецтва в колекції проекту «4-й Блок – музей, архів, лабораторія», зумовлена потребою світової дизайнерської спільноти вивчати і розширювати межі виражальних можливостей шрифтової графіки, привернула увагу авторки даної статті, аспірантки ХДАДМ О. Мудаліге, яка працює над дослідженням «Сучасна візуальна мова шрифтового плакату (на матеріалах колекції «4-й Блок – музей, архів, лабораторія»)».

Першим кроком у процесі роботи над дисертацією стала стаття у співавторстві з доц. Т. Іваненко «Шрифтовий плакат: творчий метод дизайнерів різних культурних регіонів алфавітної системи писемності (за матеріалами колекції «4-й Блок – музей, архів, лабораторія»)». У статті приділено увагу менталітету кожної нації, який знаходить своє відображення у специфіці дизайну шрифту, а саме зумовлює вибір та застосування шрифту для рішення певної проблематики; зроблено припущення уявити шрифт виразником культурної спадщини народу, засобом естетичного та художнього оформлення певної інформації [15].

На сторінках каталогів, присвячених кожній проведеній трієнале, з боку культурної та наукової спільноти дана оцінка подіям, авторам плакатів, а також представленим роботам (автори: Л. Савицька, В. Немцова, В. Коротич, В. Косів, О. Гладун). Ці статті та есе мають більше філософський та емоційно-публіцистичний, ніж науковий стиль.

Для повної характеристики трієнале як соціального явища і колекції як дизайнерського продукту, з урахуванням особливостей сьогодення, необхідно зіставити весь комплекс джерел, застосувати системний, цілісний, міждисциплінарний підхід до дослідження.

Має бути виконана велика робота з багатим плакатним матеріалом музею, результатом якої стануть нові знання:

- технічні, стилістичні та ідеологічні особливості сучасного плакату;
- найбільш значущі українські та зарубіжні твори плакатного жанру;
- аналіз виразних якостей та образних рішень у плакаті сьогодення;
- сучасний досвід і технологічні галузі проектування та виробництва плакату;
- моделі сприйняття та основи психології плакатних звернень;
- методики пошуку ідей для креативної плакатної концепції.

Наступним етапом є дослідження ефективного включення музейного простору «4-й Блок» у сферу вищої освіти, пошук нових форм участі в навчальному процесі, пошук формування академічної ідентичності шляхом залучення до процесу музейної комунікації максимальної кількості представників вузівської спільноти.

ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Міжнародна трієнале екологічного плакату «4-й Блок» знайшла відгук далеко за межами України, і створений на її основі в Харківській державній академії дизайну і мистецтв «4-й Блок – музей, архів, лабораторія» став центром пропаганди екологічної культури, засобом комунікації між людьми, акумулятором творчого потенціалу світового дизайнерського співтовариства, мета якого – служіння найкращим прагненням людства. Більш як тридцятирічне існування трієнале доводить, що трагедії, які трапляються з людством, не роблять людей нещасними жертвами, а дають їм шанс виявити творчий потенціал у прагненні вижити в будь-яких умовах, усупереч будь-яким труднощам і перешкодам.

Аналіз плакатів екологічної спрямованості, надісланих на трієнале з 1991 по 2021 р., показав, що з часом відбувся якісний і кількісний перехід від розпачу, руйнування та радикалізму до творчої, конструктивної позиції на основі об'єднання людей у вирішенні важливих екологічних, соціальних питань. Досліджуючи хронологію та еволюцію візуально-графічної мови плакатів, що формували образи й відображали дизайнерські ідеї, можна простежити, як змінювалася ця мова з кожною трієналею, насичуючись новими змістами, філософією і технічними можливостями.

Візуальна складова плакатів 1991, 1994, 1997 рр. відрізнялась композиційною рівновагою, дотриманням принципів ретельно розрахованої модульної сітки, відсутністю зайвих деталей, надзвичайно

стриманим ставленням до використання палітри кольорів, простотою і функціональністю. Більшість дизайнерів використовували принцип мінімалізму, де важливим був кожен елемент, де елементом композиції міг стати вільний простір взагалі. Це дозволяло глядачеві поринути у порожній простір, побачити раніше недоступне погляду. Дизайнери шукали прості засоби вираження, які справляли б сильну дію водночас. Окремі літери і символи могли красномовно виступати інструментами графічних прийомів.

У плакатах 2000, 2003 рр. простежувалася відмова від утилітарної геометрії на користь сміливих експериментів завдяки можливостям цифрових технологій. Для миттєвого привернення уваги дизайнери використовували природні форми, яскраве несподіване поєднання кольорів, строкаті патерни. Спостерігалися новаторські експерименти в типографіці: комбінувалися різні шрифти та кеглі, використовувалася виворотка, слова розтягувались, балансуючи з легкочитанням «на межі».

У 2006, 2009 рр. насичений дослідницькими елементами (багатошаровими текстами та фотографіями, грою з фактурою для створення просторово-дотикального середовища, сміливими експериментами з фотомонтажем, ілюстраціями, комп'ютерними ефектами) візуальний простір плакату справляв враження рухливого колажу. Як ілюстративний матеріал дизайнери використовували не лише чорно-білу, а й кольорову фотографію. На перший план вийшла емоційна виразність графічної форми. Ставало очевидним, що плакат для дизайнерів є не просто комунікацією з глядачем, а явною сферою творчого самовираження.

Кризовий стан світової економіки, що розпочався ще в 2008 р. і наклав відбиток на наступні роки, поступово привів до згасання надмірностей та вишукувань у дизайні, наблизивши епоху переважання мінімалізму та зручності над стилем. Тому основним вектором розвитку в плакаті трієнале 2012 р. став дуже поширений у молодого покоління авторів т. зв. плоский дизайн (flat design), для якого характерна відмова від надлишкової натуралізації та відсутність показників об'єму – фактури, відображень, відблисків, тривимірності. Але як виняток – присутність потужних графічних зображень тіней від об'єктів. Зображення на плакаті поставали спрощеними до схематичності. Багато вільного простору в плакатах створювало відчуття легкості. Дизайнери обирали колірну гаму з максимальним контрастом, без плавних переходів. Типографіка в плоскому дизайні вийшла на перший план, виступила як навігатор. Характер шрифтів найчастіше лаконічний, легко читаний, без скрабів. Зустрічалось багато рукописних шрифтів.

У плакатах трієнале 2015 та 2018 рр., завдяки комп'ютерним можливостям, дизайнери створювали нові образи, не обмежені ані художніми

принципами, ані будь-чим іще. Новим кроком у плакатному дизайні став ефект «пікселізації» як ностальгійне посилення до ранніх відеоігор, завдяки якому митці досягали цікавих виразних ефектів. Автори вдавалися до ефекту розмитих фотографій, до руйнування цілісного зображення з використанням розривів та подряпин. Даний спосіб дозволяв створити контраст та виділити окремі деталі в композиції з метою якомога ефективніше підкреслити ідею плакатного меседжу.

У 2021 р. дизайнери стурбовано та рішуче втілювали в життя ідею створення багатовимірних трансформаційних графічних просторів, ідею динаміки форми. Застосування інтеграції анімації, відео та аудіо дозволяло донести креативну ідею до користувача різноманітним спектром можливостей. Спостерігалась тенденція до використання в плакатах шрифтів з індивідуальним характером. Слова починали бути присутніми в дизайні фізично, підпорядковували собі решту композиції, ставали основним елементом естетики.

Спостерігаючи за хвилювальною еволюцією графічної мови плакату в межах останніх тридцяти років, можна припустити, що як усе фізичне в життєвому існуванні має циклічну природу, так і графічний дизайн переходить з одного життєвого циклу в інший. Переосмислюючи досвід попередніх періодів, перебуваючи в безпосередньому зв'язку з соціумом, дизайн виявляє нові сенси та виробляє новий вектор напруження щоразу.

13 000 аркушів плакату і графічного мистецтва актуальної екологічної, соціальної та культурної проблематики від дизайнерів з 60 країн світу

було зібрано з 1991 по 2021 р. під час проведення триєнале «4-й Блок» у Харкові, й нині вони зберігаються в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. Академія з 1963 р. готує фахівців у галузі дизайну з урахуванням актуальності матеріалів та сучасних дизайнерських трендів, дотримуючись спрямування на те, щоби формувати покоління прогресивних творчих професіоналів, здатних змінити світ на краще засобами дизайну. Результати ретельного дослідження колекції «4-й Блок» можуть стати практичним підґрунтям для нової дисципліни в галузі сучасного графічного дизайну.

Особливої уваги потребує унікальна колекція української, японської, німецької та американської графіки, що надійшла за часи проведення перших трьох триєнале «4-й Блок» (1991, 1994, 1997 рр.). Включаючи найширший діапазон видів, жанрів і художніх засобів, графіка надає широкі можливості для зображення й образного тлумачення світу, для вираження почуттів і думок художника. Колекція є складовою осмислення й об'єктивної оцінки загальних процесів міжнародного графічного мистецтва та потребує ретельного мистецтвознавчого аналізу.

На триєнале екологічного плакату «4-й Блок» у 2021 р. було продемонстровано плакати з технологією доповненої реальності. Можливість активної взаємодії з плакатом за допомогою QR-коду – піднімає плакатне мистецтво на новий рівень розвитку та сприяє його актуальності. Подальші дослідження даного напрямку мають з'ясувати, як інтегрувати технології доповненої реальності в освітній процес, розширити можливості для навчання студентів. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. 4-й Блок : Кращі плакати і графіка з екології визначних сучасних принтмейкерів : альбом / укл. : О. А. Векленко, В. І. Лесняк. Харків : Колорит, 2005. 172 с.
2. 75 років вищої художньої школи Харкова, 1921–1996 / упоряд. : В. Даниленко, Л. Бикова ; голов. ред. В. Торкатюк. Харків : ХХІІІ, 1996. 146 с. : іл.
3. I Міжнародна триєнале екологічного плаката «4-й Блок» : каталог-альбом / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок» ; укл. : О. Векленко, О. Мадієвська, О. Северіна. Харків : Константа, 1991. 204 с. : іл.
4. I–III Міжнародні триєнале екоплакату «4-й Блок» (1991, 1994, 1997) : каталог-збірник / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок» ; укл. : О. Векленко та ін. Харків : A4plus, 1997. 182 с. : іл.
5. VI Міжнародна триєнале екологічного плаката «4-й Блок» : каталог-альбом / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок» ; укл. : О. Векленко, О. Мадієвська, О. Северіна. Харків : Константа, 2006. 180 с. : іл.
6. VII Міжнародна триєнале екологічного плаката «4-й Блок» : каталог-альбом / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок» ; укл. : О. Векленко, С. Серов, О. Северіна. Харків : A4plus, 2009. 227 с. : іл.
7. VIII Міжнародна триєнале екологічного плаката 4-й Блок : каталог-альбом / Асоціація дизайнерів-графіків

REFERENCES:

1. Veklenko, O., Lesniak, V. (Eds.). (2005). *4-y Blok: Krashchi plakaty i hrafika z ekologii vyznachnykh suchasnykh pryntmeikeriv* [4th Block: The best posters and graphics on ecology by prominent modern printmakers]. Kharkiv: Kolorit. [In Ukrainian].
2. Danylenko, V. & Bykova, L. (Eds.). *75 rokiv vyshchoi khudozhnoi shkoly Kharkova, 1921–1996* [75 years of the higher art school of Kharkiv, 1921–1996]. Kharkiv: KhKhPI. [In Ukrainian].
3. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O., Madiievska, O. & Severina, O. (Eds.). (1991). *I Mizhnarodna tryienale ekolohichnoho plakata "4-y Blok"* [International exhibition of graphics and posters "4th Block"] [Catalogue-album]. Kharkiv: Konstanta. [In Ukrainian & English].
4. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O. et al. (Eds.). (1997). *I–III Mizhnarodni tryienale ekolohichnoho plakata 4-y Blok (1991, 1994, 1997)* [I–III International Triennial of Eco-poster "4th Block" (1991, 1994, 1997)] [Catalogue-collection]. Kharkiv: A4plus. [In Ukrainian & English].
5. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O., Madiievska, O. & Severina, O. (Eds.). (2006). *VI Mizhnarodna tryienale ekolohichnoho plakata "4-y*

- «4-й Блок»; укл.: О. Векленко та ін. Харків: A4plus, 2012. 256 с.: іл.
8. IX Міжнародна триєнале екологічного плаката «4-й Блок»: каталог-альбом / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок»; укл.: О. Векленко та ін. Харків: Перша експериментальна типографія, 2015. 192 с.: іл.
 9. X міжнародна триєнале екологічного плаката «4-й Блок»: каталог-альбом / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок»; укл.: О. Векленко та ін. Харків: A4plus, 2018. 224 с.: іл.
 10. XI міжнародна триєнале екологічного плаката «4-й Блок»: каталог-альбом / Асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок»; укл.: О. Векленко та ін. Харків: Точка, 2021. 231 с.: іл.
 11. Векленко О. 4-й Блок 1–10. Харків: Промарт, 2020. 240 с.: іл.
 12. Іваненко Т. А., Макарова А. Л. Гипербола как средство художественного выражения в логико-семиотической модели визуального языка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 4. С. 15–18.
 13. Іваненко Т. О. Міжнародний студентський конкурс зі шрифту і каліграфії Pangram: становлення, розвиток, перспективи. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 218–235. DOI: 10.33625/visnik2021.02.218
 14. Іваненко Т. О. Прояви зооморфних мотивів у сучасному акцидентному шрифті. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 6. С. 59–65.
 15. Іваненко Т., Мудалиге О. Шрифтовий плакат: творчий метод дизайнерів різних культурних регіонів алфавітної системи писемності (за матеріалами колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія»). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 1. С. 5–12. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2021-01-01-Ivanenko-Mudalige.pdf> (дата звернення: 11.01.2022).
 16. Мудалиге О. Друкована графіка Японії кінця ХХ ст. (з колекції Асоціації дизайнерів-графіків «4-й Блок»). «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття»: матеріали Міжнародних науково-методичних конференцій професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9–12 жовтня 2017 року / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 243–245.
 17. Питюкова І. Міжнародне трієнале екологічного плакату «4-й Блок»: дитини Сергія Каменного «Ковчег»: курсова робота з дисципліни «Основи наукових досліджень» студентки 2 курсу групи М-19, спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021. [57 с.].
 18. Северина О. Развитие экологического плаката. [Лондон]: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2018. 112 с.: ил.
 19. Северина О. Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале «4-й Блок»): дис. ... канд. мистецтв. / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 307 с.: іл.
 20. Шауліс К. Японська графіка кінця ХVIII – початку ХХІ ст.: художня репрезентація образів природи: дис. ... канд. мистецтв. / Харківська державна академія дизайну і мистецтв; Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020. 422 с.: іл.
 - Blok* [International exhibition of graphics and posters "4th Block"] [Catalogue-album]. Kharkiv: Konstanta. [In Ukrainian & English].
 6. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O., Serov, S. & Severina, O. (Eds.). (2009). VII Mizhnarodna tryienale ekolohichnoho plakata "4-y Blok" [VII International Triennial of Eco-poster "4th Block"] [Catalogue-album]. Kharkiv: A4plus. [In Ukrainian & English].
 7. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O. et al. (Eds.). (2012). VII Mizhnarodna tryienale ekolohichnoho plakata "4-y Blok" [VII International Triennial of Eco-poster "4th Block"] [Catalogue-album]. Kharkiv: A4plus. [In Ukrainian & English].
 8. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O. et al. (Eds.). (2015). IX Mizhnarodna tryienale ekolohichnoho plakata "4-y Blok" [VII International Triennial of Eco-poster "4th Block"] [Catalogue-album]. Kharkiv: Persha eksperymentalna typohrafiia. [In Ukrainian & English].
 9. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O. et al. (Eds.). (2018). X Mizhnarodna tryienale ekolohichnoho plakata "4-y Blok" [VII International Triennial of Eco-poster "4th Block"] [Catalogue-album]. Kharkiv: A4plus. [In Ukrainian & English].
 10. Association of Graphic Designers "The 4th Block", Veklenko, O. et al. (Eds.). (2021). XI Mizhnarodna tryienale ekolohichnoho plakata "4-y Blok" [VII International Triennial of Eco-poster "4th Block"] [Catalogue-album]. Kharkiv: Tochka. [In Ukrainian & English].
 11. Veklenko, O. (2020). 4-y Blok 1–10 [The 4th Block 1–10]. Kharkiv: Promart. [In Ukrainian & English].
 12. Ivanenko, T. A. & Makarova, A. L. (2012). Giperbola kak sredstvo khudozhestvennogo vyrazheniia v logiko-semioticheskoi modeli vizualnogo iazyka [Hyperbole as an artistic mean of expression of a logic-semiotic model of visual language]. *Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts*, 4, 15–18. [In Russian].
 13. Ivanenko, T. O. (2021). Mizhnarodnyi studentskyi konkurs zi shryftu i kalihrafii Pangram: stanovlennia, rozvytok, perspektvy [International student competition on font and calligraphy Pangram: origins, development, prospects]. *Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts*, 2, 218–235. doi: 10.33625/visnik2021.02.218 [In Ukrainian].
 14. Ivanenko, T. O. (2007). Proiavy zoomorfnykh motyviv u suchasnomu aktsyidentnomu shryfti [Display zoomorphic motives in a modern accidental font]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 59–65. [In Ukrainian].
 15. Ivanenko, T. & Mudalige, O. (2021). Shryftovyi plakat: tvorchyi metod dyzaineriv riznykh kulturnykh rehioniv alfavitnoi systemy pysemnosti (za materialamy kolektsii "4-y BLOK: muzei, arkhiv, laboratoria") [Font Poster: Creative Method of Designers from Different Cultural Regions of the Alphabetic Writing System (Based on the Materials of the Collection "The 4th BLOCK: Museum, Archive, Laboratory")]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 5–12. Retrieved from <https://visnik.org.ua/pdf/v2021-01-01-Ivanenko-Mudalige.pdf> [In Ukrainian].
 16. Mudalige, O. (2017, October 9–12). Drukovana hrafika Yaponii kintsia XX st. (z kolektsii Asotsiatsii dizaineriv-hrafikov "4-y Blok") [Printed graphics of Japan at the end of the 20th century (from the collection of the Association of Graphic Designers "4th Block")]. In V. Ia. Danylenko (Ed.). *"Pedahohichni aspekty pidhotovky vykladachiv z vizualnoho mystetstva ta dyzainu: suchasnist i perspektvyv" ta "Aktualni pytannia mystetstvoznavstva: vyklyky XXI stolittia"* [Pedagogical aspects of training teachers in visual art and design: modernity and prospects and

21. Японський міжнародний музей плакату : вебсайт. 2022. URL: <https://www.ogaki-postermuseum-japan.com> (дата звернення : 15.11.2022).
22. Den Gamle By : офіційний вебсайт Датського музею плакату. 2022. URL: <https://www.danskplakatmuseum.dk> (дата звернення : 14.11.2022).
23. Lahden Historiallinen museo : офіційний вебсайт Музею плакату Лахті. 2022. URL: <https://www.lahdenhistoriallinen.fi> (дата звернення: 14.11.2022).
24. Muzeum Plakatu w Wilanowie : офіційний вебсайт Музею плакату у Вілянові. 2022. URL: <https://postermuseum.pl> (дата звернення: 12.11.2022)
25. Poster House : вебсайт. 2022. URL: <https://posterhouse.org> (дата звернення : 13.11.2022).
17. Pytiukova, I. (2021). Mizhnarodne triennale ekologichnoho plakatu "4-y Blok": dyptykh Serhiia Kamiennoho "Kovchek" [International Trinity of Ecological Poster "4th Block": diptych of Sergiy Kamenny "The Ark"]. Coursework from the discipline "Fundamentals of Scientific Research". Kharkiv State Academy of design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
18. Severina, O. (2018). Razvitie ekologicheskogo plakata [The development of an environmental poster]. LAP LAMBERT Academic Publishing. [In Russian].
19. Severina, O. (2010). Ekologichni plakati: stanovlennia ta rozvytok (za materialamy Mizhnarodnykh triennale "4-y Blok") [Eco-poster: formation and development (based on the International Triennial "The 4th Block")]. (Unpublished PhD thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [In Ukrainian].
20. Shaulis, K. (2020). Yaponska hrafika kintsia XVIII – pochatku XXI st.: khudozhnia reprezentatsiia obraziv pryrody [Japanese graphic art – the end of 18th – the beginning of the 21st centuries: artistic representation of nature images]. (Unpublished PhD thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts; Lviv National Academy of Arts, Lviv. [In Ukrainian].
21. Iaponskyi mizhnarodnyi muzei plakatu [Japan International Poster Museum]. (2022). Retrieved from <https://www.ogaki-postermuseum-japan.com>. [In Japan].
22. Den Gamle By [Danish Poster Museum]. (2022). Retrieved from: <https://www.danskplakatmuseum.dk>. [In Danish et al].
23. Lahden Historiallinen museo [Lahti Poster Museum]. (2022). Retrieved from <https://www.lahdenhistoriallinen.fi>. [In Suomi & English].
24. Muzeum Plakatu w Wilanowie [Poster Museum in Wilanów]. (2022). Retrieved from: <https://postermuseum.pl>. [In Polish & English].
25. Poster House. (2022). Retrieved from <https://posterhouse.org>.

DOI 10.33625/hudprom2023.01.027

Olena MUDALIGE

THE HISTORY OF THE ECOLOGICAL POSTER MUSEUM CREATION AT THE KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS

The article attempts to analyze in a chronological dimension (1991–2021) the history of creation and functioning of the International Triennial of Ecological Poster “4th Block”, the largest artistic and environmental action in Ukraine, aimed at drawing attention to environmental problems in the world and the spiritual and moral foundations of life. The features of each triennial are consistently reflected, the changes in time of the pictorial component of the modern poster as they move away from Chernobyl tragedy are traced, its artistic and communicative features and innovations used by designers to promote important universal human aspirations are identified. The basis of the study was the materials of albums-catalogs of eleven triennials held, the collection of graphics and posters itself, the book of memoirs of the founder of the triennial. Attention is focused on the natural process of transforming the collection of posters and graphics into a museum that can become the center of modern design culture. A special role of the Kharkiv State Academy of Design and Arts in the organization and support of the “4th Block – Museum, Archive, Laboratory” was noted. An institution of higher education with a powerful creative and scientific potential, its own traditions and original teaching methods, KSADA constantly organizes the educational process in such a way as to acquaint students with history and new trends in contemporary art, including graphic design. This approach attracts new generations of the artistic elite of Ukraine to participate in a dialogue between representatives of different cultural regions and broadcast their own artistic experience to the world space in order to spread the best ideas of mankind. The article presents the conclusions from this study and the prospects for further research in this direction.

KEYWORDS: International Triennial of Ecological Poster “4th Block”, Chernobyl, ecology, Kharkiv State Academy of Design and Arts, graphic design, font poster, poster, museum

Стаття надійшла до редакції: 22.05.2023

Прийнята до публікації: 12.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

© Мудаліге О., 2023

ДИЗАЙН ГЛЯНЦЕВОГО ЖУРНАЛУ З ГЕРОЄМ ВИПУСКУ НА ОБКЛАДИНЦІ

ID ORCID 0000-0002-8063-0410

Вікторія ОЛЕНДАРЬОВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Стаття присвячена аналізу дизайну обкладинки глянцевого журналу. Розглянуто важливу роль у формуванні поглядів сучасного суспільства засобами ЗМІ, які завдяки дизайну та поширенню певних моделей життя можуть впливати на світогляд своєї аудиторії. Зокрема це притаманне і глянцеви́м журналам. У статті проаналізовано особливості комунікативної складової дизайну видань. Визначено, що журнальний контент охоплює різні шари людського суспільства як транслятор ідей, тенденцій, явищ масової культури та подій, які є на часі. Ці завдання вирішуються не тільки за рахунок ілюстративних матеріалів, супроводжуваних змістовними текстами, а й вибором тих персон, фотографії яких дизайнери та редактори розміщують на обкладинках видань. Найчастіше такими персонами стають актори, письменники, художники, політики, відомі модельєри тощо. Результати дослідження свідчать, що останнім часом можна спостерігати цікаві винятки з цього переліку. Так, на обкладинку глянцевого журналу «Vogue Scandinavia» за серпень 2021 р. було винесено фотоілюстрацію еколідерки Грети Тунберг як символу боротьби проти забруднення навколишнього середовища в результаті життєдіяльності людства.

Вибір для аналізу саме цього видання пов'язаний з тим, що воно затребуване на ринку періодики сьогодення, має високий попит серед читачів та здійснює вплив на свій аудиторний сегмент, вибудовуючи стереотипи його поведінки. Стаття доводить, що прагнення порушувати таке важливе питання, як екологічна проблема свідчить про нову тенденцію в глянцеви́х виданнях, тобто тенденцію відходу від колишньої, вузькоспецифічної проблематики: краси, моди, гламуру, новин з життя зірок кіно та шоубізнесу, витонченого стилю побуту – і повороту до таких сторін життя, без яких усе це не може бути реалізовано, зокрема до проблем збереження природи. Досліджено, що фотографічний сюжет обкладинки відсилає до відомого з картин середньовіччя й Ренесансу архетипу «дівчина з єдинорогом», що є символом чистоти й чесноти, крихкості гармонії з природою. Ця паралель зчитується аудиторією як певний культурний код з попередженням про те, як важливо підтримувати цей природний баланс.

Ключові слова: дизайн, глянцеви́й журнал, друковане видання, герой обкладинки, іконографія, екологія

ВСТУП

Оскільки однією з основних особливостей глянцеви́х журналів є те, що вони являють собою вагоме інформаційне джерело, то важливо відстежити, чи відповідають ці видання сучасним тенденціям. Аналіз показує, що коли підіймаються складні питання, дизайн глянцу виступає як потужний інструмент формування образів поведінки, котрі потім відтворюються індивідами в повсякденному житті. За приклад може слугувати розміщення на обкладинці дебютного номеру журналу «Vogue Scandinavia» фотографії вісімнадцятирічної Грети Тунберг. Вона відома всьому світові як екологічна активістка, котра бореться проти глобально-

го потепління, тобто за майбутнє всього людства. Завдяки тому, що часописи є одним з інструментів впливу на особистість, саме цю обкладинку з Гретою можна вважати вагомим внеском з боку видань, що привертають увагу соціуму до екологічних проблем. Поява видатної кліматичної активістки у ЗМІ збіглася зі зростаючим занепокоєнням у світі щодо наслідків зміни клімату, включаючи підвищення температури, танення льодовиків та екстремальні погодні явища. Її послання знайшло відгук у мільйонів людей по всьому світі, особливо серед молоді, яка турбується про своє майбутнє. Тому фотографія саме цієї героїні на обкладинці журналу має велике значення, оскільки підкреслює її вплив на глобальний дискурс

про зміну клімату та нагальну потребу в діях. Це також слугує піднесенню її послання, надихає і спонукає інших до дій. Дизайн як інструмент та як візуалізатор ідей надає змогу донести це важливе інформаційне повідомлення до адресата – цільової аудиторії глянцу – в доступній формі.

Усі ці питання порушувались і в публікаціях, що вийшли друком останнім часом. Важливими для цієї статті стали розвідки української дослідниці В. Шевченко, яка приділяє велику увагу дослідженням масмедіа. Дослідниця проаналізувала контент у ЗМІ як форму комунікації, що передає інформацію читачам у зрозумілій формі. «Конкретизувати словесний образ, передати емоційне ставлення та уявлення про нього, розкрити зміст цього образу», – так охарактеризувала В. Шевченко завдання зображення в журналах, а також зазначила, що «зображення є не лише елементом зовнішньої форми журналу, а й його змістовим наповненням» [5, с. 298]. Аналогічної думки дотримується дослідниця О. Гладун, розглядаючи візуальну мову графічного дизайну як комунікативну систему. О. Гладун наголошує на тому, що «мова графічного дизайну є інструментом соціального управління» [1, с. 14]. У зазначених розвідках наголошено на важливості візуальних засобів комунікації в медіасередовищі, які завдяки засобам дизайну розкривають сутність інформації.

Урахування питань розуміння фотоілюстрації при аналізі дизайну обкладинки журналу допомагає більш комплексно підійти до висвітлення різноманітних аспектів впливу образу героя на аудиторію. Канадський філософ і дослідник медіа М. Маклюєн визначив місце фотографії відповідно до розуміння читачами події, яку вона освітлює: «Висока визначеність – це стан наповненості даними. Фотографія, з візуальної точки зору, має високу визначеність» [10, с. 22]. Теоретик медіа і фотографії В. Флюссер також присвятив свої розвідки аналізу фотографії як засобу впливу на свідомість людей. Дослідник вважає, що «зображення виступають посередниками між світом та людиною» [9, с. 8]. Окрім розуміння аспектів ілюстративного матеріалу, важливо дослідити контент, тобто «наповнення» глянцу. Серед сучасних публікацій, які розкривають особливості тематичного контенту періодики, слід згадати роботу української доцентки та викладачки Г. Шаповалової «Комунікативна стратегія сучасних українських журналів для жінок». Вона сформулювала змістові особливості періодичного видання наступним чином: «...повідомити сучасну жінку про новинки в галузі моди, косметики, парфумерії; надати їй психологічну підтримку; запропонувати поради щодо роботи і кар'єри, гармонізації стосунків із чоловіком, дітьми, оточенням; виробити рекомендації щодо здорового способу життя, раціонального харчування тощо» [3, с. 97].

Усі проаналізовані джерела торкаються проблем сучасного дизайну друкованих видань, а саме привертання уваги читачів, комунікаційної складової, конкурентоспроможності, актуальності контенту,

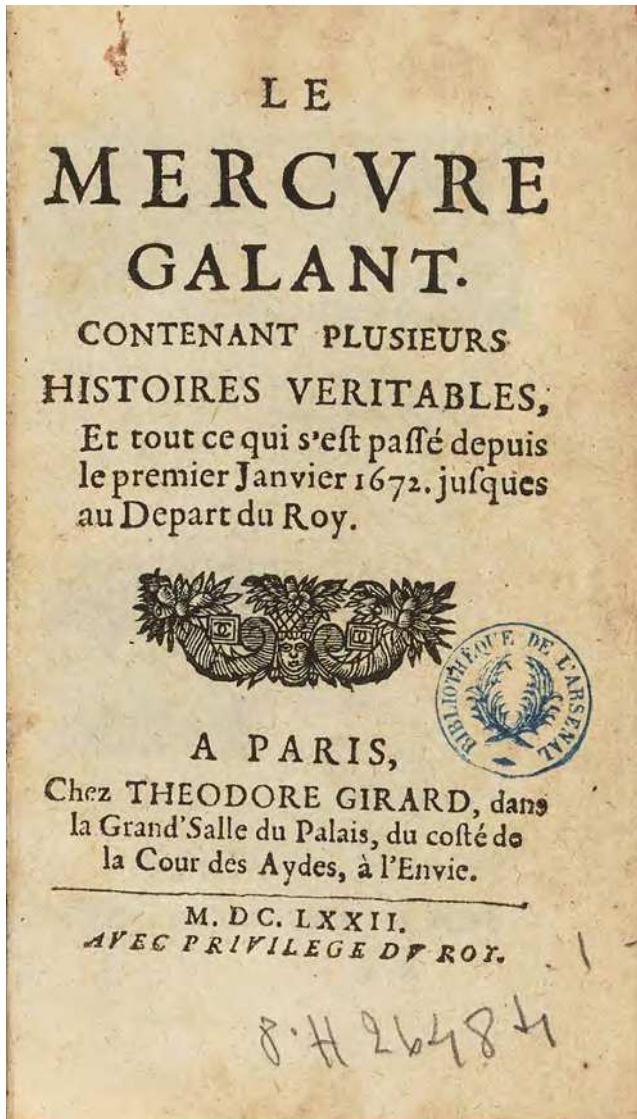
експериментів у дизайні, а також впровадження нових технологій. Усі ці аспекти є важливими для даного дослідження. Вони приводять до думки, що саме дизайн є одним з головних інструментів привертання уваги реципієнта та впливу на його світогляд. Дизайн журналу відіграє вирішальну роль у формуванні відносин між виданням і читачем, створюючи міцний зв'язок з аудиторією. Завдяки цьому він викликає довіру та акцентує увагу на головних питаннях випуску. Це відбувається завдяки таким складовим дизайну, як фотографія та ілюстрації, типографіка, колір, композиційне рішення тощо.

Таким чином, наукові праці зазначених авторів є підґрунтям для даного дослідження, оскільки показують значення дизайну контенту як форми спілкування з читачем, а також роль окремих засобів дизайну для створення певного образу, донесення відповідної інформації. Утім, зазначені джерела не приділяють достатньої уваги питанням дизайну глянцевого журналу – зокрема з героєм на обкладинці. У попередніх роботах також не проводилися мистецтвознавчі іконографічні дослідження, що встановлювали зображальну генезу ілюстративного матеріалу обкладинок, зокрема в контексті історії світового мистецтва та їхніх семантичних алюзій і сенсів. У даній роботі наголошено на змінах у характері подачі матеріалу, а саме в переміщенні його ракурсу з легкого та розважального напрямку на серйозні проблеми, з якими стикається людство сьогодні. Це все має вплив на дизайн, який постійно перебуває у пошуках візуальної форми передачі інформації.

Метою даної статті є аналіз дизайну глянцевого журналу з героєм випуску на обкладинці, дослідження впливу, який він здійснює на життєві установки своєї аудиторії, наголошуючи на актуальних подіях соціуму.

ГЛЯНЦЕВІ ЖУРНАЛИ ЯК НОСІЇ ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ ТА ОБ'ЄКТИ ДИЗАЙНУ

Дизайн періодичних видань перебуває в постійному розвитку, він є носієм і транслятором інформації завдяки своїм комунікативним функціям, що задовольняють естетичні та соціокультурні запити аудиторії. Глянцевий журнал – це ілюстроване періодичне видання високої поліграфічної якості з глянцевою обкладинкою, яке зазвичай виходить раз на місяць та має розважальний характер. За основну його мету можна визначити формування стилю життя у своїх читачів, фокусуючись на успіху, красі та модних тенденціях. Яскраві, кольорові ілюстрації високої якості та універсальний дизайн, який оперативно реагує на нові тенденції у світі, сформували певну аудиторію. Дженніфер Крейк, професорка Квінслендського технологічного університету в Брісбені (Австралія), зазначила стосовно читачів гляцевих журналів: «Модні



Лл. 1. Журнал «Mercure galant». Січень, 1672. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15240480?rk=42918;4>

журнали, модна реклама, модні вебсайти, колонки з порадами, музичні відео та модні твори в першу чергу безпосередньо орієнтовані на дівчат і жінок» [8, с. 140]. Виходячи з цього, зазначимо, що цілову аудиторію глянцевого журналу складають переважно жінки, отже дизайн контенту проектується з урахуванням аудиторного і тематичного факторів.

Є певні ознаки, що допомагають визначити, чи належить видання до групи глянцевого. У першу чергу, ці журнали мають більшу кількість сторінок, ніж щотижневі, бо, як правило, виходять раз на місяць. Зазвичай вони друкуються на папері високої щільності та мають глянцеvu обкладинку – з естетичних та практичних міркувань. Звідки й назва цієї категорії журналів – «глянцеви».

Другою ознакою є візуальне наповнення журналу. Ілюстрації високої якості сповнені художніх образів, що здійснюють комунікацію з читачами і таким чином здійснюють свій вплив на них. Багато ознак свідчать про універсальність і системність візуальної мови дизайну періодичних ви-



Лл. 2. «Harper's Bazar». Листопад, 1867. URL: <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a18658/history-of-harpers-bazaar/>

дань. Це стосується єдиних внутрішніх норм організації візуального контенту в цілому. Дизайн глянцевого, з естетичної точки зору, можна розглядати як витвір мистецтва. Також для журналу характерна велика доля рекламної інформації, яка зазвичай подана достатньо виразно. Естетичні та функціональні якості дизайну періодичних видань є найважливішими аспектами у сприйнятті інформації читачами.

Еволюція періодичних видань базувалась на досягненнях культури, науки і техніки, оскільки всі дизайнерські роботи є результатом технологічних процесів. Як різновид періодичних видань журнал виник у Європі в середині XVII ст. Провідні країни Європи, які започаткували видавництво журналів: Франція (1605), Німеччина (1654) та Велика Британія (1690). Дизайнерське оформлення обкладинки перших часописів відбувалося за принципом повторення титульного аркуша книг, який декорувався за допомогою гравірованих зображень. У Франції наприкінці XVII ст. з'явився



Іл. 3. «Vogue». Березень, 1935. URL: <https://archive.vogue.com/issue/19350301>

модний журнал «Mercure galant», але виходив він нерегулярно (іл. 1). Це видання можна назвати прототипом нинішнього глянцу. Відділяючи шапку журналу від другорядної інформації завдяки розміру шрифту та за допомогою гарнітури, творці урівноважували композицію, заповнюючи весь простір обкладинки.

На межі XIX–XX ст. розвиток дизайну був зумовлений розвитком промисловості й економіки в цілому. У цей час був започаткований та набував стрімкого поширення стиль модерн, який мав свої стильові впливи в оформлення журналів. Декоративні елементи дизайну періодики будувались на рослинних мотивах та природних формах. Композиція на обкладинці найчастіше була асиметричною, динамічною з характерними вишуканими графічними, орнаментальними елементами. Жіночі образи виражали романтичність і мрійливість (іл. 2).

Величезна кількість прикладів прояву стилю ар деко на обкладинках журналів першої третини XX ст. свідчить про відповідність цієї графічної мови тогочасним ідеалам. Героїні обкладинок періодики ар деко є символами елегантності та вишуканості. Цю тенденцію можна побачити в таких виданнях як «Vogue», «Harper's Bazaar» (іл. 3).

З кінця XX ст. на обкладинках журналів усе частіше з'являються фотографії моделей, актрис і зірок шоубізнесу, які транслиують на аудиторію об-



Іл. 4. «Cosmopolitan». Грудень, 1984. URL: <https://www.cosmopolitan.de/die-cover-der-cosmopolitan-1980-1985-9633.html>

раз ідеальної жінки, чиє вбрання відповідає останнім модним тенденціям. Різні стилістичні прояви та їх постійне оновлення дозволили журнальному образу увібрати в себе всю багатшаровість тогочасного світогляду (іл. 4).

Третя характерна риса глянцу – це характер глянцевої тематики, який полягає у відсутності проблем, слідуванні тенденціям моди та краси, позитивному підході до життя плюс цілеспрямованості. А коли якісь загальні складні питання й порушуються, то автори надають свої рекомендації щодо того, як їх можна легко вирішити. Глянцевий журнал можна розглядати як протизагугу негативним новинам у ЗМІ, які зосереджуються здебільшого на буденних та глобальних проблемах суспільства, звертаючи увагу на несприятливі сторони життя. Українська дослідниця Г. Шаповалова, характеризуючи вплив видання на аудиторію, зазначила: «Надзвичайно важливо, що для жіночих журналів характерними є оптимістичний погляд на світ, позитивна аура, у медіатекстах таких видань домінують позитивні емоції. Такі часописи не руйнують особистість, а навпаки, гармонізують її» [3, с. 97]. Проаналізувавши характер контенту глянцу, можна помітити, що він сприймається як художньо-ідеологічне явище, тобто таке, що існує за законами твору мистецтва і законами сприйняття ідеологічної картини світу. Функціональний бік часописів тісно пов'язаний з наявністю



Лл. 5. «Vogue». Серпень, 2021. URL:
<https://www.voguescandinavia.com/e-magazine>



Лл. 6. Рафаель Санті. Жінка з єдинорогом. Бл. 1506. Д., о.
 65 × 61 см. Галерея Боргезе, Рим

потреби людей заповнити вільний час, тому тематика контенту здебільшого уникає серйозних тем, основне її призначення – надавати емоційальну розрядку читачам. Головні сюжети зазвичай зосереджені на догляді за собою, подорожах, моді, кар'єрі та формуванні певного способу життя, так званого life style. Взагалі глянець можна охарактеризувати як продукт індустрії дозволя, тому найчастіше героями випуску стають відомі персони зі світу кіно, шоубізнесу, моди тощо.

Але останнім часом спостерігається інша тенденція. Є очевидним, що у виданні окрім великої кількості реклами та модних новин представлено певну інформацію розважального, виховного та просвітницького характеру. Особливістю глянцевого журналу сьогодення стає те, що відбувається переміщення уваги на такі серйозні питання, як насильство в родині, екологічні проблеми та війни в різних регіонах планети. Аналізуючи теоретичні підходи до естетичного в дизайні з точки зору загальної теорії естетики, професорка О. Лагода доводить, що історичні, соціокультурні та економічні трансформації в розвитку суспільства, а також художній досвід людства зумовили зміни у формуванні естетичних цінностей, зокрема дизайн-продуктів, таких як гляцевий журнал [2]. У статтях гляцевих журналів усе частіше лунають заклики до благодійності, розглядаються психологічні аспекти стосунків між людьми, що впливає на вибір редакцією головного героя номеру.

ГОЛОВНИЙ ГЕРОЙ ГЛЯНЦЕВОГО НОМЕРУ: ВІЗУАЛЬНЕ УНАОЧНЕННЯ ТЕМИ

Достатньо широке коло тем, яке охоплює гляцевий журнал, дозволяє йому торкатися і такої загальнолюдської проблеми, як ризик настання екологічної катастрофи, що представлено у випуску «Vogue Scandinavia» за серпень 2021 р. з Гретою Тунберг як героїнею номеру. Зазвичай обкладинка формує у глядачів певний візуальний образ, який викликає відповідну реакцію чи поведінку, відповідає на традиційні питання: «хто?», «що?», «де?» та визначає основну тематику номеру. Для дизайну цієї обкладинки характерна наявність яскравої фотолістрації як головного елемента композиції та текстової частини, яка є її доповненням і поясненням.

На офіційному сайті «Vogue Scandinavia» зазначено: «Зірка обкладинки Vogue Scandinavia 1 Грета Тунберг стала однією з найвпливовіших активісток нового покоління, закликаючи світових лідерів вжити негайних заходів для пом'якшення наслідків зміни клімату. Завдяки своїй місії вона надихнула тисячі людей по всьому світі на зміни та свідомість у їхніх діях» [11]. Грета закликала до термінових дій у зв'язку з кліматичною кризою на переговорах в Організації Об'єднаних Націй. «Ви вкрали моє дитинство», – так емоційно вона розпочала свою промову на засіданні ООН з питань клімату в Нью-Йорку. Шведська активістка



Іл. 7. Моретто да Бреція. *Свята Юстина з єдинорогом*. Бл. 1530–1534. Панно. О. 200 × 139 см. Музей історії мистецтв, Відень



Іл. 8. Лука Лонгі. *Леді та Єдиноріг*. XVI ст. Розпис по дереву. Замок Святого Ангела, Рим

закликає владу країн не лише виражати «хвилювання» з приводу проблем екології, а й почати діяти. Усе почалося 2018 р., коли 15-річна Грета Тунберг одна вийшла до парламенту Швеції з саморобним плакатом і заявою, що вона не піде до школи, доки держава не зверне увагу на лісові пожежі й не почне виконувати Паризьку угоду про клімат. За один рік екозахисниця взяла участь у зустрічі з Європейським Парламентом у Страсбурзі, у засіданні Ради ООН, стала жінкою року в Швейцарії та людиною року за версією всесвітньовідомого американського журналу «Time» [6].

Постановочне фото на обкладинці журналу «Vogue» із зображенням Грети Тунберг, яка сидить на фоні зеленого лісу поруч з кобилою ісландської породи на ймення Стренгур, символізує «ідеальний світ» (іл. 5), у якому люди мешкають у здоровому, екологічно чистому середовищі й мирно співіснують з тваринами. На цей образ працює і характер шрифту у верхній частині обкладинки: білий надконтрастний антиквовий шрифт, застосований для накреслення назви журналу «Vogue», ніби розчиняється у просторі й ототожнюється з чистим повітрям. Фотоілюстрація несе очевидний сенс – єдність людини з природою. Також вона передає естетичне сприйняття дійсності, переплетіння реальності й творчої ідеї. Дизайн цієї

обкладинки в цілому можна охарактеризувати як виразний та відповідний таким вимогам, як швидкість сприйняття інформації і запам'ятовуваність.

Українська дослідниця й викладачка В. Шевченко у статті «Особливості застосування та функціональність зображальної мови в друкованих медіа» сформулювала основні вимоги до візуального контенту в ЗМІ: актуальність, правдивість, точність, виразність, зрозумілість, якість виконання [4, с. 15]. Інформація, яку несе фотографія Грети Тунберг, надає розуміння, що людській безвідповідальності з індустріальним та технологічним прогресом немає місця на екологічно чистій планеті. Людина, існуючи в соціумі, долучається до певних норм життя, понять, природних цінностей, та її необережні дії наносять не виправну шкоду оточуючому середовищу.

Сам сюжет і композиція обкладинки викликають безумовні алузії з відомим сюжетом світового мистецтва «дівчина (дама) з єдинорогом». Цей сюжет з'явився за часів середньовіччя як своєрідна візуальна формула, за якою дама чи молода дівчина тримала в руках невеликого єдинорога або стояла (сиділа) біля цієї тварини. За середньовічними легендами, приручити цю міфологічну істоту могла лише незаймана. Великі творіння Рафаеля «Жінка з єдинорогом» (бл. 1506)



Іл. 9. Доменіко Замп'єрі. Богоматір з єдинорогом. 1604–1605. Фреска. Палаццо Фарнезе, Рим

(іл. 6), Моретто да Бреція «Свята Юстина з єдинорогом» (бл. 1530–1534) (іл. 7) тощо унаочнювали цю легенду й затверджували у свідомості людей та суспільстві християнський ідеал жіночої чесноти. Ще яскравіше цей образ був вирішений у творі Луки Лонгі «Леді та Єдиноріг» (бл. 1535–1540) (іл. 8), а також у Доменіко Замп'єрі «Богоматір з єдинорогом» (1604–1605) (іл. 9). Останні два твори поєднує спільна іконографія, зокрема виражена в ракурсі єдинорога. Як вважають історики, в обох випадках мистці зобразили Джулію Фарнезе (1474–1524), італійську дворянку, яка була коханкою Римського Папи Олександра VI (до інтронізації – Родріго Борджія) і сестрою Папи Павла III. Свого часу вона була відома як *Giulia la bella* («прекрасна Джулія»), належала до аристократичної родини Фарнезе, але увійшла в історію як символ любові, нев'яучої жіночої краси та чарівності. Хоча єдиноріг був емблемою її родини, образ Фарнезе поряд з цією твариною уособлював вічну красу, цнотливість і гармонію божественної природи.

Вочевидь, що фотограф, який вибудовував ракурс, освітлення та всі елементи композиції аналізованої постановочної фотографії, орієнтувався саме на ці витвори мистецтва, зокрема на картину Доменіко Замп'єрі. Символічний зв'язок середньовічного сюжету з обкладинкою полягає в тому, що фотограф показує чистоту та непорочність образу Грети, яка легко «спілкується» зі світом природи, немов поєднуючись з ним в одне ціле. Її образ виглядає гармонійно та зворушливо, як і дівчинки з витворів мистецтва, що перебувають у тісному контакті з природою та з міфічною істотою.

Ця фотоілюстрація поєднує інформаційну складову та яскраву образність в одному об'єкті дизайну. «Фотографія у журналі <...> є засобом привернення уваги читача до відомої інформації, але з незнайомого ракурсу. Іноді яскрава робота фотографа дає імпульс для прочитання значного за об-

сягом тексту», – зауважила В. Шевченко [5, с. 302]. Цей образ сьогодні сприймається як повідомлення, що передає важливість гармонії між двома світами, котрі так складно взаємодіють: природи та людини. Французький філософ Р. Барт у монографії «Система моди: статті з семіотики культури» зазначив: «Фотографія практично ніколи не обходиться без значення – отже, ми змушені визнати існування фотографічного коду» [7, с. 25].

Зображення Грети Тунберг на обкладинці передає не тільки естетичне та конкретне, а й абстрактне, тим самим воно більш ефективно впливає на читача, ніж слово. Окреслив місце фотографії в системі комунікації й німецький філософ мистецтва та фотограф В. Флюссер, котрий визначив її як засіб впливу на свідомість людей. Дослідник надав формулювання терміна «фотографія», яке є важливим для даного дослідження: «Вона є образ магічного положення речей, створений і розповсюджений автоматично в силу необхідності за допомогою запрограмованих апаратів у ході гри, яка ґрунтується на випадковості. Символи цього образу спонукають свого одержувача на неймовірну поведінку» [9, с. 90]. Тобто представлена фотоілюстрація закликає глядачів дбайливо ставитися до навколишнього середовища.

Привертаючи увагу до екологічних проблем, журнал «Vogue» відіграє важливу роль у формуванні громадської думки: проінформовані про екологічні проблеми читачі стають більш свідомими та схильними підтримувати політику й ініціативи, спрямовані на захист довкілля, на пом'якшення наслідків глобального потепління. Навколишнє середовище – це крихка субстанція, яку легко руйнувати, але складно відновлювати. Нині планета Земля стикається з низкою екологічних викликів, серед яких зміна клімату, забруднення води, втрата лісів. Наслідки цих екологічних проблем загрозливі для майбутнього людства і планети. Зокрема очікується, що зміна клімату призведе до підвищення рівня Світового океану, частіших і суворіших катаклізмів та втрати середовищ, критично важливих для існування багатьох видів. Глянцеві журнали, зі свого боку, докладають зусилля для захисту і збереження планети. Одним з таких прикладів і є обкладинка журналу «Vogue» з Гретою Тунберг.

Композиція обкладинки привертає й утримує увагу глядача, надихає сюжетом та образною довершеністю. Також вона постає візуальним кодом, який вибудовує систему символічних цінностей: естетичних, моральних і соціальних. Особливості взаємодії вербальних і графічних елементів визначають характер інформації, яку проектує композиція на обкладинці. «Візуальна мова графічного дизайну – це засіб презентації інформації, де знаком/системою знаків визначається якість інформації» [1, с. 14]. Важливо акцентувати, що ця обкладинка виконує функції знаку оклику, який привертає увагу читачів ще до ознайомлення з матеріалом

усередині номеру. Основу візуального рішення складають гармонія фону з елементами переднього плану та якісного освітлення. Композиція симетрична, всі її елементи збалансовані й гармонійно поєднані між собою. Відчуття руху передано завдяки тому, що композиція відкрита: фотозображення кобили виходить за межі формату.

На обкладинці журналу «Vogue» перевагу надає зеленим відтінкам, що асоціюються з природою. Білий шрифт є контрастним до ілюстрації та забезпечує зручне читання. У відсотковому відношенні вербальна частина до зображувальної займає незначне місце, але варто приділити їй увагу. Слоган «Дива Грети Тунберг» (The Wonders of Greta Thunberg) написано декоративним шрифтом похилого накреслення, який виражає головну думку образно та виразно. Цей шрифт гармоніює з шрифтом шапки видання та іншими елементами композиції. Варто зазначити, що застосований шрифт наближений до орнаменту, а закінчення літер позбавлені засічок і мають виражені завитки. Враховуючи те, що зображення героїні номеру задає первинний імпульс відносно сприйняття інших компонентів обкладинки, можна констатувати її головну роль у загальній композиції сторінки. Анонсів інших статей на обкладинці не розміщено, що демонструє важливість питання, яке несе в собі образ Грети. Героїня номеру, репрезентуючи головну тему випуску, що присвячена проблематиці екологічного стану сучасного світу, постає прикладом для цільової аудиторії глянцу, для звернення до неї з конкретним і актуальним повідомленням.

ВИСНОВКИ

Маючи однією з властивостей створення куліри, глянцеви журнал «Vogue Scandinavia» обрав героїнею номеру за серпень 2021 р. персону, яка наголошує на загальнолюдських проблемах і потужно впливає на життєві установки читачів. У цьому випадку огляд біографії, прагнень і вчинків такої людини дизайнерами та редакторами видання можна визначити як наголошення на актуальних питаннях сьогодення. Обкладинка журналу «Vogue» з фотографією Грети Тунберг впливає на світогляд читачів, формує нові стереотипи та моделі їхньої поведінки, репрезентує свідоме ставлення до оточуючого світу, акцентує увагу на екологічній проблемі сучасності за допомогою виразного дизайну. Яскрава фотографія на обкладинці супроводжується слоганом, який надає уявлення про тематичну спрямованість журналу. Сам сюжет відсилає до відомого з картин середньовіччя й Ренесансу архетипу «дівчина з єдинорогом», що є символом чистоти й чесноти, крихкості гармонії з природою. Така паралель зчитується рецепієнтом як певний культурний код з попередженням про важливість підтримання цього природного балансу. Виразність зображення посилена за рахунок композиційної вивірності, пластичності форми, м'якої та дружньої дизайнерської подачі. Основними критеріями оцінки ефективності комунікативної функції дизайну видання є смислове наповнення та естетичність образу, які властиві для цієї обкладинки. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гладун О. Д. Візуальна мова графічного дизайну як комунікативна знакова система. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 15. С. 11–14.
2. Лагода О. Естетичний дискурс дизайну: проблематизація, маніфестація, репрезентація. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 40(2). С. 51–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-8>
3. Шаповалова Г. В. Комунікативна стратегія сучасних українських журналів для жінок. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія : Філологія. 2009. Вип. 20. С. 97–101.
4. Шевченко В. Е. Особливості застосування та функціональність зображальної мови в друкованих медіа. *Медіапростір*. 2014. Вип. 6. С. 15–20.
5. Шевченко В. Е. Функціональність візуального контенту в міжкультурній комунікації. *Наукові записки Інституту журналістики : науковий збірник / за ред. В. В. Різуна*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2013. Т. 53. С. 298–304.
6. Alter C., Haynes S., Worland J. Greta Thunberg : Person of the Year 2019. *Time*. URL: <https://time.com/person-of-the-year-2019-greta-thunberg/> (дата звернення : 10.03.2023).
7. Barthes R. The fashion system / Translated by Matthew Ward and Richard Howard. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1990. 351 p.

REFERENCES:

1. Gladun, O. (2012). Vizualna mova hrafichnoho dizainu yak komunikativna znakova systema [The visual language of graphic design as a communicative system of signs]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 15, 11–14. [In Ukrainian].
2. Lahoda, O. (2021). Estetychnyi dyskurs dyzainu: problema-tyzatsiia, manifestatsiia, reprezentatsiia [Aesthetic Discourse of Design: Problematization, Manifestation, Representation]. *Humanities Science Current Issues*, 40(2), 51–56. doi: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-8>
3. Shapovalova, H. V. (2009). Komunikativna stratehiia suchasnykh ukrainskykh zhurnaliv dlia zhinok [Communicative strategy of modern Ukrainian magazines for women]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Filolohiia*, 20, 97–101. [In Ukrainian].
4. Shevchenko, V. E. (2014). Osoblyvosti zastosuvannia ta funktsionalnist zobrazhalnoi movy v drukovanykh media [Features of the Application and Functionality of the Visual Language of Printed Media]. *Mediaprostir*, 6, 15–20. [In Ukrainian].
5. Shevchenko, V. E. Funktsionalnist vizualnoho kontentu v mizhkulturnii komunikatsii [Functionality of visual content in intercultural communication]. In V. V. Rizun (Ed.), *Naukovi zapysky instytutu zhurnalistyky* [Scientific notes of the Institute of Journalism] (Vol. 53, pp. 298–304). Kyiv: KNU imeni Tarasa Shevchenka. [In Ukrainian].

8. Craik J. *Fashion : the key concepts*. New York : Berg, 2009. 393 p. URL : <https://ru.scribd.com/document/493239447/Fashion#> (дата звернення : 10.04.2023).
9. Flusser V. *Towards a philosophy of photography*. London : Reaktion Books Ltd, 2001. 176 p.
10. McLuhan M. *Understanding media: the extensions of man*. New York : The MIT press, 1994. 389 p.
11. Salmon N. 10 of Greta Thunberg's most memorable quotes. *Vogue. Scandinavia*. August 8, 2021. URL: <https://www.voguescandinavia.com/articles/10-of-greta-thunbergs-most-memorable-quotes> (дата звернення : 10.03.2023).
6. Alter C., Haynes S. & Worland J. (2019). Greta Thunberg : Person of the Year 2019. *Time*. Retrieved from <https://time.com/person-of-the-year-2019-greta-thunberg/>.
7. Barthes, R. (1990). *The Fashion System* (M. Ward & R. Howard, Trans.). Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press.
8. Craik, J. (2009). *Fashion : the key concepts*. New York : Berg. Retrieved from <https://ru.scribd.com/document/493239447/Fashion#>.
9. Flusser, V. (2001). *Towards a philosophy of photography*. London : Reaktion Books Ltd.
10. McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. New York: The MIT press.
11. Salmon, N. (2021, August 8). 10 of Greta Thunberg's most memorable quotes. *Vogue. Scandinavia*. Retrieved from <https://www.voguescandinavia.com/articles/10-of-greta-thunbergs-most-memorable-quotes>.

DOI 10.33625/hudprom2023.01.051

Victoria OLENDAROVA

ANALYSIS OF THE DESIGN OF A GLOSSY MAGAZINE WITH THE HERO OF THE ISSUE ON THE COVER

The article is devoted to the analysis of the cover design of a glossy magazine. It examines the important role of the mass media in the process of forming the views of modern society, which, thanks to the design and spread of certain models of life, has huge impact on the points of view of its audience. This is also inherent in glossy magazines. The peculiarity of the communicative component of the design of this type of publications is analyzed. It is determined that its content covers different layers of human society as a translator of ideas, trends, mass culture phenomena and current events. These tasks are solved not only due to illustrative materials accompanied by meaningful texts, but also by the choice of those persons whose photos designers and editors place on the covers of publications. Actors, writers, artists, politicians, famous fashion designers, etc often become their “heroes”. The results of the study indicate that interesting exceptions from this list can be observed recently. For example, the cover of the glossy magazine “Vogue Scandinavia” for August 2021 featured a photo illustration of the eco-leader Greta Thunberg as a symbol of the fight against environmental pollution as a result of human activities. The choice for analysis of this magazine has been made due to the fact that it is in demand on the market of periodicals today, is very popular with readers and has an impact on its audience segment, building stereotypes of its behavior. The article proves that the desire to raise such an important issue as an environmental problem draws our attention to a new trend of glossy magazines. That is, a departure from the former, narrowly specific issues – beauty, fashion, glamour, news from the lives of movie stars and show business stars, sophisticated lifestyle and a turn to those aspects of life without which all this cannot be realized, in particular, to the problems of nature conservation. It has been investigated that the photographic subject of the cover refers to the archetype “girl with a unicorn” known from paintings of the Middle Ages and the Renaissance, which is a symbol of purity and virtue, the fragility of harmony with nature. This parallel is read by the reader as a certain cultural code with a warning about the importance of maintaining this natural balance.

KEYWORDS: design, glossy magazine, printed edition, cover hero, iconography, ecology

ЗРУЧНІСТЬ КОРИСТУВАННЯ ЯК ПРОБЛЕМАТИКА ВИРАЖАЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ВЕБДИЗАЙНУ: ВІД ПРАКТИКИ ВЕБ'ЮЗАБІЛІТІ ДО КОНТЕКСТУ ВЕБДОСТУПНОСТІ

ID ORCID 0000-0003-3528-7120

Олена КУРЦЕВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Стаття присвячена проблемі аналізу питання web usability та web accessibility користування освітніми вебресурсами в контексті проблематики виражального інструментарію вебдизайну. Розглянуто системи web usability та web accessibility як складові універсальної проблеми дизайну, що виходить за рамки вузьких технічних питань споживання контенту сайтів. Важливою складовою дослідницького дискурсу публікації є вивчення та інтерпретація досвіду користування освітніми інтернет-ресурсами з точки зору системи виражальних засобів, естетичних рішень та художньо-проектних властивостей вебдизайну.

Зроблено висновок, що художньо-образна природа вебсайту для навчання має здатність до репрезентації в межах досвіду користувача. Доведено, що параметр зовнішньої узгодженості виражальних засобів є вкрай важливим для проблематики вебдоступності. Якщо навчальна модель вебсайту використовує більше однієї образної системи, це вимагає узгодження образних рішень на всіх рівнях дизайну інтерфейсу.

Авторкою підкреслюється, що практика набуття досвіду користування освітнім вебресурсом спирається на функціональні критерії. Водночас характеристик юзабіліті недостатньо для виявлення типологічної структури певного сайту та визначення на цій основі універсального підходу до побудови образних рішень. Практично в усіх розглянутих випадках присутні художньо-образні або естетично-стильові ознаки, які або є частиною системи функціонування, або розглядаються як самостійні естетичні складові.

Необхідність у функціонуванні вебсайтів вимагає від дизайнерів таких рішень, які б визначали не тільки функціональні властивості вебсайту, а й його художньо-образну спрямованість. Проведений аналіз показує, що естетика мережевих інтернет-ресурсів формується на основі принципів юзабіліті та є утилітарною системою, яка має власний функціонал та широке коло норм користування. Виходячи з цього, вебсайти навчального типу мають суттєві відмінності у порівнянні з представницькими вебресурсами, які формують візуальні повідомлення в межах іншої художньо-образної системи.

Ключові слова: виражальні засоби вебдизайну, вебзручність, вебдоступність, дизайн освітніх вебсайтів та вебпорталів, дизайн-естетика мережевих ресурсів

ВСТУП

Система веб'юзабіліті (web accessibility; від англ. «використання»), якщо розглядати її в ракурсі аналізу виражальних засобів, має надзвичайно широку дослідницьку амплітуду. Її академічною основою є теоретичні міркування дослідників 1990-х рр. щодо екранної зручності як практики, що виникає у взаємодії двох компонентів: 1) власні дизайн-рішення, котрі націлені на комунікативні режими (т. зв. дизайн взаємодії); 2) досвід користувача як окрема ланка у структурі споживання будь-якого сайту.

Відомі дослідниці Л. Шилд (L. Shield) та А. Кукульська-Халм (A. Kukulska-Hulme) зауважують, що перше не може існувати без другого, оскільки проблема зручності дизайну – це своєрідний зустрічний рух розробника та користувача. «Дизайн взаємодії» є проектуванням інтерактивних продуктів для підтримки людей у їхньому повсякденному та робочому житті. Натомість це автоматично передбачає «створення користувацького досвіду, який покращує та розширює те, як люди працюють, спілкуються та взаємодіють» [6, р. 353].

Проте дидактична природа вебсайтів для освіти та навчання вносить у цю систему деякі

корективи, які, на наш погляд, важливо врахувати у дизайн-проектуванні. Навчальний досвід спирається на особливу емоційну складову, яка не може описуватися лише у т. зв. позитивних категоріях. Досить часто навчальні компоненти потребують зусиль, акумуляції емоційного стану людини, її терпіння, витримки тощо. Ця специфіка є невід'ємною складовою освіти, що у процесі користування контентом вебсайтів має певні особливості щодо зручності (передусім емоційного характеру), які, проте, компенсуються здобутим досвідом та кінцевим позитивним результатом.

Аналіз досліджень. Внесена у заголовок проблематика в тому чи іншому аспекті розглянута у фаховій науковій літературі, переважно в англomовному дослідницькому сегменті та в рамках узагальненого підходу. Зокрема варто назвати статті Л. Шилд (L. Shield), П. Акоста-Варгаса (P. Acosta-Vargas) А. Ю. Махфуза (A. Mahfouz) та інших дослідників, чиї розвідки складають основне поле для діалогу в межах нашої публікації. Водночас слід звернути увагу на те, що напрям аналізу виражальних компонентів дизайну саме в дизайн-рішеннях освітніх сайтів та порталів не є ані першочерговим, ані широко дослідженим.

У вітчизняному науковому дискурсі про вебдизайн тематика зручності користування як проблематика виражального інструментарію вебдизайну не розглядалася.

Мета статті полягає в дослідженні питання зручності (web usability) та доступності (web accessibility) користування освітніми вебресурсами в контексті проблематики виражального інструментарію вебдизайну.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Наші рекомендації стосовно практики юзабіліті в її художньо-образній складовій спираються на найбільш стабільну та широковідому чотирирівневу модель інтерфейсу користувача [3, р. 47–48].

Модель складається з концептуального, семантичного, синтаксисного та лексичного рівнів. Кожен має власну систему репрезентації, яка в утилітарно-функціональній основі характеризує оперативну взаємодію користування. Проте, на наш погляд, її вадою є неврахування принципів художньо-образного значення, які, утім, є органічною частиною будь-яких сценаріїв користування контентом вебсайту.

Наприклад, *концептуальний рівень*, що визначає простір задач взаємодії людини та інтерфейсу, у функціональному аспекті характеризується трьома складниками. Усі вони містять виражальні характеристики, які є художньо узагальненими в рамках дизайн-рішень певного сайту. А саме:

- 1) об'єкти, якими маніпулюють;
- 2) зв'язки, що виникають між об'єктами;
- 3) операції, що формуються на перетині об'єктів та зв'язків (набутого досвіду).

Для системи репрезентації художньо-образних значень, концептуальний рівень є простором вираження програмної естетики сайту.

Семантичний рівень надає визначення тим компонентам, що були сформульовані в межах програмної концептуальної основи. У контексті практик користування – це безпосередня реалізація завдань інтерфейсу, що на художньо-образному рівні здійснюється завдяки проектуванню т. зв. мови звернення: меню, діалогові вікна, підказки.

Синтаксисний рівень є етапом формування контексту. Ті ж самі компоненти цілісності сайту, що на попередньому рівні формували структури звернення до користувача, тепер будують змістові сукупності. Синтаксис дозволяє описати та виразити порядок дій, які виконує користувач для завершення повідомлень. Він також демонструє користувачеві т. зв. мову представлення (мову дій), яка, у свою чергу, включає візуальні рішення щодо розташування, форми та розміру, динаміки та ритму появи на екрані об'єктів.

На *лексичному рівні* виникає т. зв. мова презентації, яка у виражальному сенсі є аналогом художньої мови: множинності засобів та змістів художнього узагальнення, які підсумовують символіку елементів, естетичні властивості гарнітур, виражальний потенціал ліній та площин тощо. Типові рішення системи виражальних засобів мають власну лексичну програму, котра, перш за все, є важливим фактором узгодженості інтерфейсу користувача.

Як ми можемо переконатися, в дослідженні виражальних засобів освітнього вебресурсу як універсальної системи, що враховує і художньо-образну складову, і функціонал користування утилітарними складовими сайту, основним простором узгодження лишається проблематика взаємодії технологічного та естетичного рівнів дизайн-рішень. На наш погляд, не буде спрощенням стверджувати, що дизайн-практики – це про потенціал та можливості, а юзабіліті – передусім про методики оцінки вже існуючих пропозицій дизайну.

Проте, на наш погляд, сучасна інтернет-комунікація є настільки інтегрованою в проблематику набуття та репрезентації досвіду користувача, що проблема дизайну не припиняє бути актуальною під час користування. Усе можна корегувати та налаштовувати. Гнучкість сучасного дизайн-проектування дозволяє повертатися до координації взаємодії користувача з екранним простором та технологіями. Тому юзабіліті є невід'ємним компонентом дизайн-проектування. Людина користується технологією, але споживає її емоційно. Це означає, що художні рішення завжди матимуть високий ступінь впливу на форми та види екранної репрезентації, вираження яких, на наше переконання, має узгоджуватися з системою відповідних дизайн-підходів (корпоративного, креативного та респонсивного).

Наприклад, корпоративний дизайн-підхід вимагає дотримання вже існуючих у бренд-структурі компанії (установи, інституції) візуальних алгоритмів. Цей тип дизайну використовується для створення вузькопрофесійної репрезентації, яка має включати наперед відомі (т. зв. корпоративні) кольори, форми емблеми, логотипа та інші елементи бренду. Закони корпоративної етики регламентують можливості застосування відповідних композиційних або формальних схем, які, зрештою, і визначають стильове обличчя такого вебресурсу.

На противагу цьому, креативний дизайн-підхід є основою для формування акцидентної художньої мови, яка в системі формального представлення є максимально оригінальною. Вихід за рамки стандартів є ключовою рисою цього типу рішень. Креативний дизайн-підхід є експресивним простором, що спирається, приміром, на несподівані шрифтові гарнітури або нестандартне використання кольорових схем.

Нарешті, респонсивний дизайн-підхід орієнтований на максимізацію зручності користування. Його друга назва – дизайн-юзабіліті. Такий підхід буде режим оптимізації для пристроїв з різними розмірами екранів, такими як комп'ютери, планшети та смартфони. Він забезпечує адаптивність і відповідність вигляду сайту до різних екранних розмірів, що вимагає застосування специфічної художньої складової.

Наприклад, нас зацікавило комплексне дослідження групи фахівців із США, результати якого показали, що в еволюції домашніх вебсторінок державних установ завжди присутня орієнтація на три репрезентативні виміри дизайну, кожен з яких спирається на властиву для нього парадигму виражальних засобів. Серед них: 1) макетування сторінки; 2) система підтримки навігації; 3) комплекс засобів, що відповідає за щільність інформації. Усі три виміри чітко окреслюють межі прийнятного й неприйнятного для естетичних рішень та образного бачення юзабіліті [5, р. 407–410].

Таким чином, усі три дизайн-підходи мають різні системи художньої репрезентації змісту, оскільки спираються на відмінні між собою моделі споживання інформації, її поширення та представлення.

Як іще один важливий компонент юзабіліті, що також має характерні художні рівні, треба назвати вебдоступність (web accessibility). Зазначений параметр у проектуванні досвіду користувача спрямований на врахування як когнітивних, так і емоційно-чуттєвих ефектів сприйняття контенту, що актуалізує питання ролі та місця виражальних засобів.

Параметр вебдоступності завжди так чи інакше співіснує з художньо-стильовою та зображальною програмою вебсайту, яка в найбільш типовому варіанті продукується як стилістика звернення (стиль-маніфест). Базові повідомлення сайтів цього типу (наприклад, система заголовків або виділення рубрик) одночасно є елементами

регламенту юзабіліті (аспект користування) та компонентами візуального образного супроводу (художньо-виражальний аспект).

Як показує дослідження П. Акости-Варгас (P. Acosta-Vargas) та ін., чиї висновки здобуті на основі аналізу вебсайтів навчальних закладів з Латинської Америки, вебдоступність формалізується в межах чотирьох груп параметрів, які типологізовані за критерієм специфіки побудови досвіду користувача. Серед них: 1) група емотивних факторів; 2) група факторів оперування та техніки користування контентом; 3) фактори зрозумілості та відкритості змісту повідомлень; 4) фактори надійності структурного цілого вебсайту [1, р. 36502–36503].

За нашими висновками, усі вищезазначені групи факторів мають безпосереднє відношення до образно-виражальної системи вебконтенту, яка реалізується за допомогою дизайн-проекування. Система художнього узагальнення присутності одночасно і в параметрії окремих компонентів естетики сайту, і в рамках її цілісного сприйняття.

Співвідношення між змістом параметру web accessibility та системою виражальних засобів є вкрай важливою та актуальною проблемою, що має практичне поле втілення та потребує уваги дослідників.

Група емотивних факторів спрямована на візуальне, тактильне та авдіальне сприйняття як паралельні контексти, що зумовлюють та взаєморегулюють один одного.

Наприклад, навчальний компонент сайту надає текстові альтернативи для будь-якого вмісту, окрім тексту, який можна замінити іншими формами, що актуальні для користувачів зі спеціальними потребами (йдеться, приміром, про заміну контенту збільшеною гарнітурою або шрифтом Брайля, аудіосупроводом чи іконографічними символами). У цілому зазначена група в загальній моделі користування спрямована на впровадження альтернативних / паралельних джерел комунікації / навчання, які створюють змісти, що можна подавати різними способами без втрати інформації чи структури.

Виразальний репертуар в емотивній групі є репрезентаційним засобом. Так, композиційно-пластична основа структури сайту, яка має надавати користувачеві можливості для альтернативної взаємодії (приміром, можливості вибору текстового потоку або його ілюстративно-графічного відповідника), вимагає «відкритого» просторового звернення, яке є очевидним для інтерпретації та не потребує додаткових зусиль для цього. На наш погляд, ключове визначення сутності такого принципу альтернативи в контексті побудови виражальних засобів має бути окреслене наступними позиціями:

- 1) композиційні рішення не повинні породжувати додаткові інтерпретації;
- 2) морфологія об'єктів не повинна формувати вторинні (неієрархічні) компоненти;

- 3) тоново-колірні рішення мають оминати ефекти графічного шуму та декоративізму;
- 4) естетика в межах принципів web accessibility має звужувати ефекти сприйняття, а не розширювати їх.

За приклад застосування групи емотивних факторів юзабіліті у відповідності до інтерфейсної системи художньо-образної репрезентації вебсайту наведемо візуальну структуру навчального порталу Сілезького університету в Катовицях (Польща) – автори позиціонують свій освітній продукт як простір альтернатив і відкритих можливостей користування.

Зазначимо, інтерфейсний дизайн є, на думку дослідників, найбільш поширеною моделлю, що в цілому характеризується домінуванням критеріїв функціональності вебсайту, одноманітністю графічного рішення та стереотипністю, в основі якої лежить прагнення наблизити графічний інтерфейс вебсайту до програмних оболонок, котрі вже стали знайомими користувачам. Особливу роль у поширенні такої моделі відіграє практика юзабіліті. Важливо, що більшість вебсайтів, які є актуальними сьогодні, побудовані відповідно до цієї моделі, оскільки основним завданням інтерфейсного дизайну є узгодженість змісту й сенсу повідомлення [4, р. 23–24].

На наше переконання, з точки зору аналізу системи виражальних засобів модель інтерфейсного дизайну, безперечно, ґрунтується на утилітарних рішеннях веб'юзабіліті. Естетична складова виступає як другорядна, а її ключовою характеристикою є типовість і системність художніх рішень.

Група факторів оперування та техніки користування контентом є наступною щаблюною в структурі web accessibility, яка відповідає за оперативне визначення вебдоступності. У першу чергу, це альтернативи навігації та інтерфейсу користувача для людей з особливими потребами або схильністю до альтернативного користування навчальними компонентами сайту. З точки зору техніко-технологічних засобів, зазначена група безпосередньо формує інтерфейс користувача для реалізації тактильних (клавіатура, маніпулятор, команди), звукових (за принципом «трансляція та завантажує звук») та зорових (за принципом «бачу – дію») принципів користування.

У виражальному репертуарі навчального вебсайту оперативні фактори в першу чергу реалізуються в роботі: 1) з часопростором (хронотопом) сайту; 2) з таймінгом користування певними операціями та діями; 3) з образними структурами навігації.

Усі визначені нами компоненти прямо стосуються художньо-образного потенціалу, передусім візуальних засобів виразності.

Наприклад, час користування будь-яким компонентом інфографічної структури сайту закладений у структурі образного змісту знаково-символьних елементів (іконок, емблем, графічних кнопок тощо). Їхня художня параметрія не існує

окремо від технічного інструментарію. Споживання таких елементів (їх інтерпретація, осмислення та подальша трансляція через дії користувача) потребує певного часу перебування в структурі візуального повідомлення.

Особливо гостро зазначена особливість стосується графічних елементів у візуальному цілому інтерфейсу, які репрезентуються на межі знакової та символічної природи. Як показує проведений нами аналіз, неочевидність символічних контекстів у візуальних дизайн-рішеннях породжує розмаїття інтерпретацій та часто приводить до домінування суб'єктивного художнього змісту над навчальними задачами.

Наприклад, освітній портал «Академія мистецтв у Братиславі» (Словаччина) демонструє саме такі похибки як щодо загального оперування, так і стосовно окремих технік користування контентом. Сайт звертається до користувача грайливо та декоративно «шумно», його структура переобтяжена невірніваженими елементами, які при цьому мають оперативний статус (кнопки, іконки, посилання тощо) та безпосередньо призначені для контексту юзабіліті.

Художньо-образну складову має і структурна навігація вебсайту, що також робить зазначений параметр у виражальному репертуарі навчального вебсайту оперативним фактором.

За нашими спостереженнями, актуальні питання вебдоступності часто є похідними від окремих дисфункційних порушень у взаємодії користувача та контенту на рівнях образ – рішення – дія та сигнал – інтерпретація – дія. Зазначені рівні поєднують в одну універсальну систему оперативні та художні контексти управління контентом. Питання «Де я перебуваю зараз у структурі сайту?», «Яке місце займає “конкретно ця” (що наразі є предметом оперування людиною) просторова або зображальна складова сайту?» постійно супроводжують анкетування користувачів. Це безпосередньо вказує на вагоме значення образної складової в структурі технічної навігації.

Група факторів зрозумілості та відкритості змісту повідомлень у структурі вебдоступності відповідає за критично важливий рівень сприйняття контексту, який ми пропонуємо визначати як поріг незворотності інтерпретації.

За нашими даними, на певному етапі проникнення у зміст повідомлень користувач набуває такої кількості позитивних та успішно здійснених рішень, які у своїй сукупності стають самостійним фактором інтерпретації (тобто успішна кількість дій та рішень у взаємодії з контентом сайту стає новою якістю взаємодії). Вагому роль у цьому важливому процесі користування грає художньо-образна складова. Вона має власний апарат образної незворотності, наприклад, у ситуаціях коректного стилістичного презентування змісту повідомлень.

Стайлінг завжди є частиною інструментарію користування, що позиціонує художньо-стильові

засоби виразності як універсальні для обох класичних систем юзабіліті (технічної та образної).

І зрозумілість, і відкритість повідомлення є конкретно вираженими контекстами структури екранного простору. Ці фактори безпосередньо конвертуються в дії та рішення, тож є елементами дизайн-проектуювання. Ми переконані в тому, що зрозумілість образного повідомлення (як фактор вебдоступності) проектується з використанням: параметрії сприйняття користувача (простір, масштаб, таймінг тощо); прогнозованості образного припущення.

Наприклад, контраст об'ємів та просторового розташування об'єктів визначає відповідну інтерпретацію в побудові планів (виражальні компоненти), які, у свою чергу, будують структуру користування (приміром, первинна / вторинна дія).

Така сама закономірність є і в параметрі читабельності текстових елементів сайту, які ґрунтуються одночасно і на властивостях графічного креслення гарнітури (приміром, антиква з висічками у порівнянні з лінійністю гарнітури з групи «гротеск»), і на змістових якостях наративної природи тексту (приміром, неякісно пропонований текст не врятують коректно застосовані шрифтові рішення).

У даному разі поріг незворотності інтерпретації виникає на етапі поєднання двох паралельних процесів у практиці користування: інтерпретації оповідної властивості тексту, яка узагальнює зміст; та інтерпретування образності гарнітури, що через власні виражальні засоби підвищує / знижує параметри читабельності, ефективності сприйняття, часу декодування тексту тощо.

Група факторів надійності структурного цілого вебсайту орієнтована на універсальне значення мережевої культури, яка не розвивається у відриві від загального технічного прогресу та властивостей художньо-стильового генезису. З точки зору дизайн-проектуювання надійність рішень передбачає сумісність із поточними та майбутніми технологіями. Досить часто зазначений фактор асоціюють з моделлю сталого розвитку, де стійкість і зрівноваженість певної системи виступає запорукою функціональності суміжних систем і практик. Як і в розглянутому вище випадку з групою факторів зрозумілості та відкритості, фактори надійності перебувають на перетині технічної та образної систем юзабіліті.

У цьому сенсі користування вебконтентом має багаторівневу структуру узгодженості, котру, наприклад, А. Ю. Махфуз визначає як *внутрішню, аналогічну та зовнішню* [3, р. 48].

На основі цієї градації ми пропонуємо наступну модель участі виражальних засобів у параметрії надійності структурного цілого вебсайту.

Внутрішня узгодженість характеризує інтерфейс вебсайту всередині самого сайту. Для системи виражальних засобів цей тип узгодженості має передусім просторово-композиційну спрямованість, адже побудова цілісного прийняття немож-

лива без формування цілісного композиційного бачення окремих елементів. Екранний простір є умовним шаблоном (або «рамкою», в термінології вебдизайнерів) більш розлогого віртуального простору, який маніпулює образністю сприйняття. Фактори надійності стабілізують моделі користування, дозволяючи людині відчувати межі умовного просторового цілого та координувати свої очікування з, наприклад, ступенем насиченості певного екранного простору відповідною кількістю об'єктів (параметр балансу «повітря», розрізненості простору екрана).

Аналогічна узгодженість проступає в контексті взаємодії вебсайту з завданнями самого користувача. Інтернет-простір, у якому існує вебсайт, є за визначенням антропоморфним. Він орієнтований на тілесні або, у більш широкому значенні, антропометричні властивості користування.

Наприклад, колірно-тонова система має у своєму арсеналі параметр надійності кольору, котрий як дослідницьку модель можна схематично надати у вигляді зони схрещення двох просторів: повідомлення та його інтерпретації. З цієї точки зору, надійне колірне рішення – це прогнозовано зрозуміле рішення, яке спирається на наперед відому стратегію декодування.

Зовнішня узгодженість характеризує співіснування різних інтерфейсів у межах спільного користувацького досвіду. Людина використовує багато різноманітних екранних продуктів і програм, це не може не позначатися на характері її звичок користувача та, найголовніше, на характері очікувань від користування певним інтерфейсом. У цьому сенсі, наприклад, користування навчальною платформою буде підсвідомо включати раніше набутий досвід від користування, приміром, комерційним сайтом супермаркету.

Таким чином, художньо-образна природа вебсайту для навчання буде інтерпретуватися користувачем у межах досвіду, здобутого раніше, інакше та з орієнтацією на інші мотиви користування. Саме тому параметр зовнішньої узгодженості є таким важливим для проблематики вебдоступності. Якщо навчальна парадигма вебсайту використовує більше однієї образної системи, зовнішня узгодженість означає узгодженість усіх цих систем на всіх рівнях дизайну інтерфейсу.

Наприклад, інфографіка має вступати в органічну взаємодію з ілюстративним контентом, а фотоматеріали – не випадати з загального художнього контексту композиційно-просторових рішень тощо.

З нашої точки зору, вкрай важливим компонентом зручності користування освітніх інтернет-ресурсів є т. зв. гнучкість дизайну. Зазначений параметр поєднує можливості юзабіліті з практиками художньо-стильової репрезентації. Способам вимірювання гнучкості вебдизайну присвячено чимало фахових публікацій, як, наприклад, стаття Дж. Снелл [7], де результати показують специфіку побудови коректного сприйняття простору

навчального сайту в межах вирішення різних дизайн-задач.

У контексті питання типології велике значення має гнучкість образної складової. Наприклад, у системі розмірності побудови елементів, що спроектовані для різних і одночасно змінних просторів смартфона та, наприклад, комп'ютера [2].

ВИСНОВКИ

Таким чином, художньо-образна природа вебсайту для навчання має виражену здатність до особливих норм репрезентації в межах досвіду користувача. Саме тому параметр зовнішньої узгодженості виражальних засобів є таким важливим для проблематики вебдоступності. Якщо навчальна парадигма вебсайту використовує більше однієї образної системи, зовнішня узгодженість означає узгодженість усіх цих систем на всіх рівнях дизайну інтерфейсу.

Важливо наголосити на тому, що практика набуття досвіду користування освітнім вебресурсом

спирається на функціональні критерії, проте характеристик утилітарності юзабіліті недостатньо для виявлення типологічної структури певного сайту та визначення на цій основі універсального аналітичного підходу. Практично в усіх моделях таксономії присутні художньо-образні або естетично-стильові ознаки, які або є частиною системи функціонування, або розглядаються як самостійний критерій типології.

Націленість на відповідну практику користування вимагає від дизайнерів певного набору рішень, які визначають не тільки функціональні властивості сайту, а й його художньо-образну спрямованість. Проведений нами аналіз показує, що естетика мережевих ресурсів має безпосереднє відношення до принципів юзабіліті та є утилітарною системою, яка має власний функціонал та широке коло норм користування. Виходячи з цього, вебсайти навчального типу мають суттєві відмінності у порівнянні з ресурсами, які будують моделі репрезентації або організовані як комплекс представницьких повідомлень. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Acosta-Vargas P., Acosta T., Lujan-Mora S. Challenges to assess accessibility in higher education websites: A comparative study of Latin America universities. *IEEE Access*. 2018. No. 6. P. 36500–36508.
2. Chen S. Y., Magoulas G. D., Dimakopoulos D. A flexible interface design for web directories to accommodate different cognitive styles. *Journal of the American Society for information science and Technology*. 2005. No. 56(1). P. 70–83.
3. Mahfouz A. Web site interface design: external and internal factors. *Open Hypermedia Systems and Structural Computing: proceedings of the 6th International Workshop OHS-6, 2nd International Workshop SC-2, San Antonio, Texas, USA. 2000, May 30 – June 3 / Edited by Siegfried Reich, Kenneth M. Anderson; Open Hypermedia Systems Working Group. San Antonio, 2000. P. 46–56.*
4. Mukhamedov U. S. Trends in The Emergence and Development of Styles in Web-Design. *The American Journal of Interdisciplinary Innovations and Research*. 2021. No 3(10). P. 21–24.
5. Ryan T., Field R. H., Olfman L. The evolution of US state government home pages from 1997 to 2002. *International journal of human-computer studies*. 2003. No. 59(4). P. 403–430.
6. Shield L., Kukulska-Hulme A. Are language learning websites special? Towards a research agenda for discipline-specific usability. *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia*. 2006. No. 15(3). P. 349–369.
7. Snell J. Flexible Everything: Getting Responsive with Web Design. *Computers in Libraries*. 2013. No. 33(3). P. 12–16.

REFERENCES:

1. Acosta-Vargas, P., Acosta, T., & Lujan-Mora, S. (2018). Challenges to assess accessibility in higher education websites: A comparative study of Latin America universities. *IEEE Access*, 6, 36500–36508.
2. Chen, S. Y., Magoulas, G. D., & Dimakopoulos, D. (2005). A flexible interface design for web directories to accommodate different cognitive styles. *Journal of the American Society for information science and Technology*, 56(1), 70–83.
3. Mahfouz A. Web site interface design: external and internal factors. *Open Hypermedia Systems and Structural Computing: proceedings of the 6th International Workshop OHS-6, 2nd International Workshop SC-2, San Antonio, Texas, USA. 2000, May 30 – June 3 / Edited by Siegfried Reich, Kenneth M. Anderson; Open Hypermedia Systems Working Group. San Antonio, 2000. P. 46–56.*
4. Mukhamedov, U. S. (2021). Trends in The Emergence and Development of Styles in Web-Design. *The American Journal of Interdisciplinary Innovations and Research*, 3(10), 21–24.
5. Ryan, T., Field, R. H., & Olfman, L. (2003). The evolution of US state government home pages from 1997 to 2002. *International journal of human-computer studies*, 59(4), 403–430.
6. Shield, L., & Kukulska-Hulme, A. (2006). Are language learning websites special? Towards a research agenda for discipline-specific usability. *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia*, 15(3), 349–369.
7. Snell, J. (2013). Flexible Everything: Getting Responsive with Web Design. *Computers in Libraries*, 33(3), 12–16.

DOI 10.33625/hudprom2023.01.060

Olena KURTSEVA**USABILITY AS A PROBLEM OF EXPRESSIVE WEB DESIGN TOOLS: FROM THE PRACTICE OF WEB USABILITY TO THE CONTEXT OF WEB ACCESSIBILITY**

The article is devoted to the problem of analyzing the issue of web usability and web accessibility of using educational web resources in the context of the problems of expressive web design tools. The author considers web usability and web accessibility systems as components of a universal design problem that goes beyond narrow technical issues of website content consumption. An important component of the research discourse of the publication is the study and interpretation of the experience of using educational Internet resources from the point of view of the system of expressive means, aesthetic solutions and artistic and project properties of web design.

It is concluded that the artistic nature of an educational website has the ability to be represented within the user's experience. It is proved that the parameter of external consistency of expressive means is extremely important for the problem of web accessibility. If a website training model uses more than one visual system, this requires coordination of visual solutions at all levels of interface design.

The author emphasizes that the practice of gaining experience using an educational web resource is based on functional criteria. At the same time, the usability characteristics are not enough to identify the typological structure of a certain site and to determine, on this basis, a universal approach to the construction of visual solutions. Practically in all the considered cases there are artistic-figurative or aesthetic-stylistic features, which are either part of the functioning system, or are considered as independent aesthetic components.

The inevitability in the functioning of websites requires designers to come up with such solutions that would determine not only the functional properties of the website, but also its artistic direction. The conducted analysis shows that the aesthetics of network Internet resources is formed based on the principles of usability and is a utilitarian system that has its own functionality and a wide range of usage norms. Based on this, educational websites have significant differences compared to representative web resources that form visual messages within a different artistic and figurative system.

KEYWORDS: expressive means of web design, web usability, web accessibility, design of educational websites and web portals, design-aesthetics of network resources

*Стаття надійшла до редакції: 04.05.2023**Прийнята до публікації: 12.06.2023**Дата публікації: 30.06.2023*

© Курцева О., 2023

FINE ARTS,
DECORATIVE ARTS,
RESTORATION

РОЗДАЛ



ОБРАЗОТВОРЧЕ
МИСТЕЦТВО,
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО,
РЕСТАВРАЦІЯ

2

ОХТИРСЬКИЙ ПОКРОВСЬКИЙ СОБОР: МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ

ID ORCID 0000-0002-9564-8672

Людмила Соколюк

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ID ORCID 0000-0002-0081-056X

Оксана Соколюк

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

У статті зроблено спробу дослідити історію будівництва Покровського собору в м. Охтирка на Сумщині, що зводився у 1753–1768 рр., за доби українського бароко. Вивчення нових документів з різних архівних фондів допомогло виявити зміни в планах цієї сакральної споруди, спрямовані на дотримання української традиції триверхого храму. Показано, що художнє оформлення собору продовжувалось і в XIX ст., а майстри різьблення, ліплення, стінопису тощо виконували свою роботу без участі архітектора, що не завадило цілісності художнього рішення і підтверджується архівними фотодокументами загального вигляду та внутрішнього оформлення храму, які вводяться до наукового обігу. Виявлено і введено до наукового обігу деякі імена майстрів, котрі працювали над художнім оформленням собору в різні періоди його історії дорадянської доби. Акцентовано на неповторних регіональних стилістичних особливостях цієї слобожанської пам'ятки доби українського бароко. Аналіз її стану за радянських часів, коли вона використовувалась як винно-горілчаний склад, супроводжується відповідними фото, що наводяться вперше. В описі сучасного стану собору, який уже використовується для богослужіння, вперше наводиться низка фото, що фіксують результати проведеної реконструкції. Наголошено на необхідності створення єдиної системи державного управління охороною культурних пам'яток, що особливо актуально за сучасних умов, коли країна-агресор РФ, напавши на Україну, нещадно нищить об'єкти нашої культурної спадщини. Акцентовано, що через відсутність державної підтримки місцеві громади, які намагаються власними силами відновити занедбану за радянських часів сакральну споруду, не в змозі створити комплексну програму реконструкції чи реставрації, а тому вдаються до стилізації під певну історичну добу, через що може бути втрачена відповідність індивідуальній неповторності художнього образу пам'ятки, як це простежується на прикладі реконструкції Охтирського Покровського собору. Результати дослідження мають перспективу продовження і можуть бути застосовані в подальшому для поліпшення відповідності втраченому ідентичному образу цієї важливої для української культури сакральної пам'ятки.

Ключові слова: Україна, Слобожанський регіон, Охтирський Покровський собор, українське бароко, культурна пам'ятка, реконструкція, стилістичні особливості

ВСТУП

Покровський собор в м. Охтирка на Сумщині, побудований у 1753–1768 рр., є одною з унікальних пам'яток українського зодчества козацької доби, коли замовниками і найчастіше виконавцями були українські майстри, які дотримувались усталених на українських теренах традицій, що забезпечило формування власного, самобутнього варіанту загальноєвропейського стилю бароко. Попри те, що первісний проект зведення цього храму на місці знайдення чудотворної ікони Охтирської Богоматері розроблявся при царському дворі в Санкт-Петербурзі, місцева громада вперто протистояла чу-

жим для неї мистецьким впливам, що стало однією з основних причин, чому будівництво затяглося на довгі роки і проводилось у декілька етапів. За часів радянської влади (з її політикою, спрямованою на боротьбу з релігією, на нищення монастирів і храмів, а з ними і культурно-історичних цінностей України) Охтирський Покровський собор уцілів, але до здобуття Україною Незалежності у 1991 р. перебував у вкрай занедбаному стані. Приміщення використовувалось як винно-горілчаний склад. У 1990-ті рр. розпочалася реконструкція цього собору силами місцевої громади через відсутність в Україні єдиної системи державного управління охороною культурної спадщини, у той час як не-

обхідно спиратися на комплексний підхід до програми реконструкції чи реставрації, що не завжди можливо без державної допомоги. Нині Охтирський Покровський собор відновлений, у ньому правиться служба, але наскільки вдалося в його сучасному образі зберегти унікальну своєрідність, досягнуту за доби українського бароко, і наскільки вона висвітлена в літературних джерелах, залишається під питанням.

ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС ДОСЛІДЖЕННЯ

Як справедливо зазначав відомий сучасний діяч у сфері охорони пам'яток культурної спадщини, архітектор і мистецтвознавець Віктор Вечерський, слобожанська архітектурна школа «наймолодша з усіх регіональних архітектурних шкіл України, вона виникла лише в другій половині XVII ст. при заселенні цього краю й увібрала в себе характерні риси інших шкіл – наддніпрянської, сіверської, подільської» [8, с. 354]. У своєму дослідженні, присвяченому українському зодчеству XVII – середини XVIII ст. [8, с. 280–376], науковець, зупинившись на архітектурному аналізі Охтирського Покровського собору як видатної пам'ятки козацької доби в Україні, зосереджується на характеристиці його конструктивних особливостей [8, с. 322], як і щодо інших численних пам'яток української сакральної архітектури. Віктор Вечерський не ставив перед собою завдання розглянути історію будівництва соборів, періоди їхньої побудови та внутрішнього оформлення, що важливо на сьогодні в контексті їхньої реставрації або ж навіть реконструкції після цілеспрямованого нищення за радянських часів.

Раніше за Віктора Вечерського публікацію відомостей про сакральні архітектурно-художні пам'ятки України козацької доби, включаючи Охтирський Покровський собор, здійснив у 1982 р. інший видатний український архітектор-мистецтвознавець Григорій Логвин як автор тексту й укладач альбому в довіднику-путівнику «Україна и Молдавия» [17]. Аналізуючи архітектурно-художні особливості цієї унікальної слобожанської пам'ятки, вчений через її недостатню вивченість помилково називає авторами проекту Д. В. Ухтомського і С. І. Дудинського, а замість планів XVIII ст., один з яких знаходиться серед архівних документів тієї доби [2, арк. 41], а інший згодом було викладено в мережі Інтернет [3], наводить новий, що відрізняється від первісних [17, с. 355].

У кінці 1990-х рр. було здійснено спробу визначити автора проекту цієї видатної слобожанської пам'ятки [15] (в народній пам'яті місцевої громади ним залишається славетний зодчий XVIII ст., автор проектів Андріївської церкви та Маріїнського палацу в Києві Бартоломео Франческо Растреллі). У зазначеній статті [15] доведено, що первісний план і фасади дійсно було розроблено в майстерні Растреллі в Санкт-Петербурзі, хоча в процесі

будування храму відбулися зміни. На жаль, через свавільне скорочення цієї публікації редколегією в статтю вкралися деякі помилки. Так, історик українського храмового мистецтва протоієрей П. Г. Фомін «став» архітектором, а ініціалом відомого мистця й історика мистецтва Ігоря Грабаря вказано «У» замість «І.» [15, с. 169]. Крім того, під скороченням опинилися рядки, де йшлося про те, що автором низки ікон був академік Іван Саблуков – засновник мистецької освіти в Харкові. Це важливо, бо на сьогодні в Інтернеті без будь-яких підстав повідомляється про те, що Саблуков наче-то виконував розписи в Охтирському Покровському соборі [3].

Цінні докази, побудовані на перевірених фактах, наводяться в деяких дослідженнях XIX ст. Це, зокрема, фундаментальна праця одного з найосвіченіших архієреїв XIX ст. – чернігівського архієпископа Філарета (в миру Дмитра Григоровича Гумілевського) «Историко-статистическое описание Харьковской епархии», видане в 1852–1858 рр. у п'яти книгах, в яких ідеться і про історію слобожанського сакрального зодчества. Храмам Охтирського повіту присвячена третя книга, в якій автор, торкнувшись історії побудування Охтирського Покровського собору, пов'язує її з явленням і прославленням чудотворної Охтирської ікони Богоматері [18, с. 44].

Значно ширші відомості наведені в книзі розстріляного за сталінських часів харківського протоієрея Петра Фомина про церковні древності Харківського краю, де автор, організатор наукової експедиції по повітах Харківської губернії з метою фіксації старовинних церковних пам'яток, не лише зупиняється на історії будівництва Охтирського Покровського собору, а й аналізує особливості його архітектури станом на початок XX ст., а також торкається і питання внутрішнього оформлення [19].

Ще до початку Першої світової війни відомий живописець та історик мистецтва Ігор Грабар, який за радянських часів став ключовою фігурою радянського мистецтва¹, опублікував у спареному 5–6 числі журналу «Старые годы», присвяченому старовинним садибам, мистецтву та побуту минулих епох, статтю про Останкінський палац (Москва), в якій, доводячи, що подеколи авторські проекти під час будівництва змінювались замовниками або підрядниками, наводить як характерний приклад Охтирський Покровський собор на Сумщині [4, с. 13, 31].

¹ Ігор Емануїлович Грабар (1871–1960) ще на початку сталінських репресій, відчувши небезпеку для себе через близькі стосунки із сім'єю Л. Троцького, під час розгортання в СРСР боротьби з троцькізмом, свідомо відмовився від усіх своїх головних посад, згадав, що він художник, намалювавши портрет доньки генсека Й. Сталіна. У результаті він залишився керувати Центральною реставраційною майстернею в Москві і став головою численних комісій, що займалися конфіскаціями ікон та інших церковних цінностей з церков і монастирів, а також з покинутих власниками садиб і палаців.

В «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» за ред. Стівена Фартінга (2019) жодна з українських пам'яток сакрального зодчества не згадується [7], що підкреслює необхідність їх вивчення і поширення результатів досліджень у світовому дискурсі.

Таким чином, аналіз літературних джерел показав: в останніх сучасних дослідженнях, в яких так чи інакше згадується унікальна пам'ятка доби українського бароко в Слобожанському краї – Охтирський Покровський собор на Сумщині, залишаються, проте, поки що не з'ясованими обґрунтовано питання і щодо авторства храму, і щодо окремих періодів його зведення, своєрідності внутрішнього оформлення, щоби при проведенні реставрації чи реконструкції не втратити його регіональну неповторність у минулому та зберегти її для майбутніх поколінь.

ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА ОХТИРСЬКОГО ПОКРОВСЬКОГО СОБОРУ: РЕКОНСТРУКЦІЯ КОНТЕКСТУ ТА СТИЛЬОВОГО ОБРАЗУ

Сьогоднішня спрямованість Української держави на європейський вектор розвитку супроводжується зростанням зацікавленості своїм історичним минулим, своєрідністю культурної спадщини. Однією з маловивчених на сьогодні мистецьких пам'яток Слобожанщини є Охтирський Покровський собор на Сумщині, який був зведений у 1753–1768 рр., тобто за доби українського (козацького) бароко. У його образі знайшли відображення естетичні уподобання місцевої громади, що й зумовило його неповторні регіональні особливості. Виявленню цих особливостей могло би допомогти введення до наукового обігу нових архівних даних щодо історії зведення та етапів будівництва храму, що зберігаються в різних архівних фондах як в Україні, так і за її межами [2; 5; 6; 10–14], а також у приватних архівах.

Метою даного дослідження є вивчення історії будівництва Охтирського Покровського собору, що відбувалось у кілька етапів протягом п'ятнадцяти років за доби українського (козацького) бароко, та виявлення специфічних регіональних особливостей цієї оригінальної пам'ятки української національної культури шляхом притягнення нових архівних джерел, а також проведення аналізу результатів здійснюваної реконструкції в контексті збереження своєрідності цієї слобожанської пам'ятки українського мистецтва XVIII ст.

Згідно з архівними даними, подією, яка підштовхнула до зведення кам'яного Покровського собору в провінційному місті Охтирці на Сумщині, що входила до складу тодішньої Слобідсько-Української губернії, стало визнання Священним Синодом у Санкт-Петербурзі ікони Божої Матері,

знайденої під час сінокошу місцевим священником, чудотворною за її, як було заявлено, цілющі властивості [6, арк. 5]. В «Історико-статистическом описании Харьковской епархии» архієпископа Філарета (Гумілевського) йдеться про те, що 25 квітня 1753 р. російська імператриця Єлизавета наказала своєму зодчому, графу Растреллі виконати для м. Охтирки проект церкви на честь Покрови Богоматері [18, с. 44].

Значно ширші відомості наведені харківським протоієреєм Петром Фоміним (1866–1938) у його книзі про церковні древності Харківського краю [19], де він, зупиняючись на історії зведення Охтирського Покровського собору і продовжуючи дослідження свого попередника Філарета (Д. Гумілевського), підкреслював, що все починалося з визнання св. Синодом 22 червня 1751 р. ікони Охтирської Богоматері чудотворною. Тодішня російська імператриця Єлизавета² не тільки підтримала ідею охтирського полковника Ф. І. Каченовського про побудову храму на честь такої визначної події в місці розташування Охтирського полку на Слобожанщині, а й сама взяла активну участь у створенні цієї величної споруди: «...повеліла своєму зодчому графу В. В. де Растреллі (1700–1771) накреслити план і фасад храму й пожертвувала на його спорудження зі своїх власних коштів 2000 рублів, власноруч записавши цю пожертву в прохальну книгу» [19, с. 97]. Про живу участь Єлизавети, зазначав П. Фомін, свідчать «ініціали Царського імені її, що прикрашають внутрішні стіни храму» [там само].

Наглядати за побудовою храму, закладання якого відбулося 25 квітня 1753 р., як йдеться далі в дослідженні П. Фоміна, за царським наказом від 5 лютого 1754 р., було доручено охтирському полковнику Костянтину Лесевицькому після смерті в попередньому році Федора Каченовського [там само]. Зупинившись на тому, що підрядник з Ярославської губернії Г. Зайцев наробив помилок, через що стовпи виявилися невідповідними висоті храму, а склепіння дали тріщини, і тому для виправлення ситуації за наказом імператриці Єлизавети в Охтирку з Москви було направлено архітектора, капітана Стефана Ісаєва Дудинського, який начебто в 1768 р. закінчив будівництво храму [там само], П. Фомін журиться з приводу того, що в результаті мало чого залишилося від проекту Растреллі: «При більш близькому вивченні цієї будівлі розкриваються сліди безсумнівного викривлення первісного плану в сенсі пристосування до смаків місцевого зодчества. Так, розташування трьох глав по повздовжній лінії абсолютно чуже растреллієвському стилю і складає вперту особливість українського зодчества. Малі глави в кількості чотирьох призначались ближче до центральної – по кутах зрізаної серединної квадратури. При переробленні

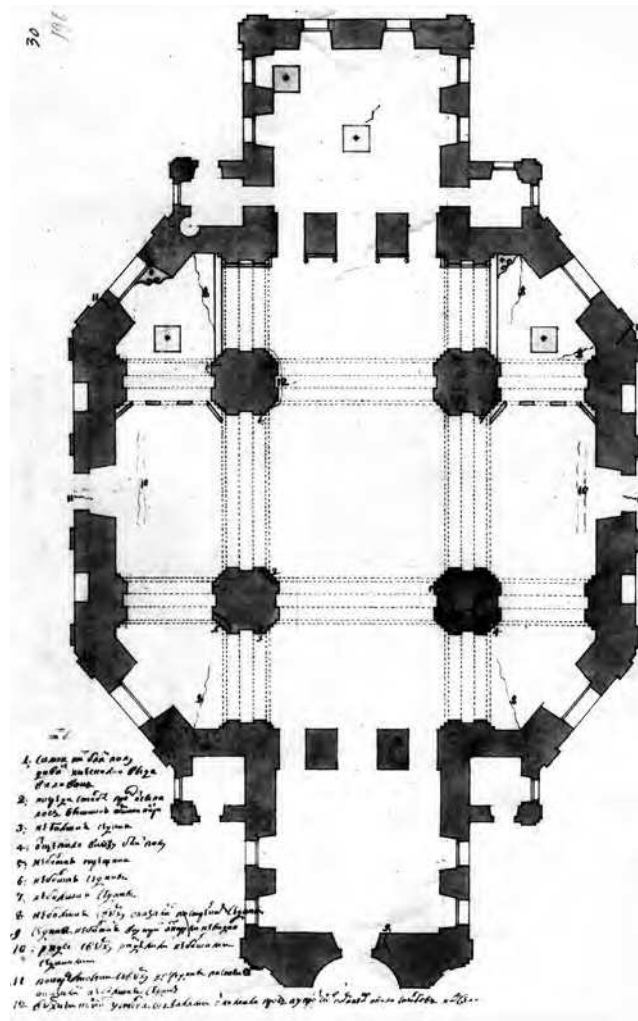
² На той час Охтирка належала до багатих володінь царської фамілії на українських землях.

основних стовпів, вочевидь, і була змінена первісна конструкція храму з віднесенням двох менших глав по повздовжній лінії на значну відстань від середини. Тепер ця споруда... нічого спільного з цим великим майстром не має» [19, с. 99]. Таким чином, П. Фомін доходить висновку, що «вперту особливість українського зодчества» дотримуватись своєї національної архітектурної традиції при побудові в Охтирці Покровського храму не вдалось здолати навіть тоді, коли для провінційного міста, що мало би сприйматись як особлива честь, проект розроблявся в майстерні славетного Растреллі та ще й за вказівкою самої імператриці Єлизавети. Тут слід зазначити, що за часів правління Єлизавети, коли було відновлено гетьманство і посилилась роль місцевого самоврядування, українська церква могла дотримуватись власних традицій. Місцева парафія могла залишати за собою право пристосовувати надісланий зі столиці проект до традицій місцевого зодчества. Наказ Синоду про заборону будувати храми в українському стилі з'явився пізніше – у 1803 р.

Продовжуючи сумувати з приводу того, що в Охтирці знехтували ідеєю самого графа Растреллі, який під впливом Заходу довів до найвищої досконалості стиль бароко в Росії, – а багато хто міг тільки мріяти мати підписаний ним проект, П. Фомін повідомляв, що для нагляду за реалізацією проекту, як правило, відправлялись не представники столичної растреллієвської майстерні, а архітектори з команди князя Ухтомського в Москві. Саме тому коли виявилось, що підрядник Г. Зайцев наробив помилок і склепіння дали тріщини, в Охтирку було направлено архітектора С. І. Дудинського з команди Д. В. Ухтомського [19, с. 97]. Утім, автор не зупиняється на тому, що саме виявив цей надісланий для кваліфікованої допомоги фахівець і що було зроблено.

Разом з тим серед документів Центрального державного архіву давніх актів у Москві зберігається рапорт князю Д. В. Ухтомському, написаний у квітні 1758 р. гезелем³ С. І. Дудинським після того, як він повернувся з відрядження, обстеживши Покровський собор, що будувався в м. Охтирка [6, арк. 24–24 зв.]. Крім того, додається план з помітками можливих аварійних місць (іл. 1) [6, арк. 41]. У своєму рапорті Степан Дудинський, зазначивши, що будівля зовсім не відповідає розробленому в столиці плану, доповідав: «Над вітварем склепіння і над ним лантерник зовсім начорно закінчений токмо належало ону лантерику бути на фасаді і профілю восьмериком а оний незнанням підрядчика зроблений квадратною» [6, арк. 24–24 зв.].

«Лантерником» Дудинський називав композиційний елемент українських храмів – бані, застосовані підрядником. Їхня чотиригранна форма була не випадковою, бо вона відповідала чотири-



Іл. 1. План Охтирського Покровського собору. 1758 [6, арк. 41]

гранності бокових об'ємів вітваря і бабинця, як це було поширено в українських дерев'яних храмах. У збудованому на той час Покровському соборі в Охтирці центральна баня спиралася не просто на стіни за українською традицією, а підтримувалася за допомогою попружних арок і вітрил, як у хрестово-купольних храмах, що відповідало російській традиції [2, II 27603; 2, II 27607] (іл. 2; 3). Таким чином, російське «п'ятиглавіє», що витікало з хрестово-купольної системи, в образі Охтирського Покровського собору набувало рис українсько-тридільного триверного храму. Цієї традиційної особливості продовжували дотримуватись на Слобожанщині у другій половині XVIII ст. навіть і тоді, коли проект розроблявся при імператорському дворі в майстерні самого Растреллі. Цієї традиції продовжували дотримуватись і на самій Сумщині, як це підтверджують виявлені нами фотодокументи в архіві Інституту теорії матеріальної культури Російської академії наук у Санкт-Петербурзі [2, II 27570; 2, II, 27573] (іл. 4; 5), і взагалі на Слобожанщині, про що свідчать фотофіксації, зроблені С. Таранушенком під час експедицій 1920–1930-х рр. [16, с. 316–329, 477–491].

³ Гезель (від нім. Geselle – «підмайстер, товариш») – в Росії XVIII ст. – учень, помічник архітектора або живописця.



Іл. 2. Охтирський Покровський собор. Загальний вигляд. Фото поч. XX ст. [2, II 27603]



Іл. 3. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Фото поч. XX ст. [2, II 27607]



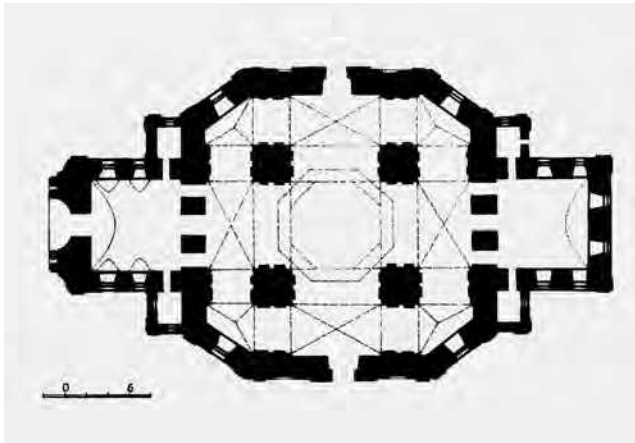
Іл. 4. Успенський собор в м. Лебедині на Сумщині. Фото поч. XX ст. [2, II 27570]



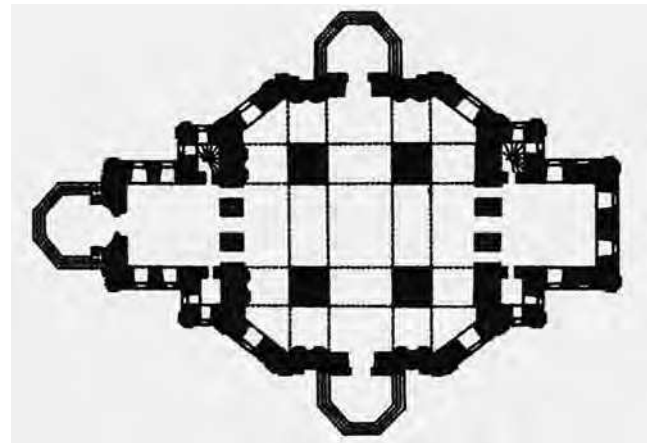
Іл. 5. Центральна баня Миколаївської церкви в м. Лебедині на Сумщині. Фото до 1918 р. [2, II 27573]

Якщо порівняти план собору, наведений Дудинським на час його приїзду в Охтирку в 1758 р., з сучасним, наведеним в довіднику «Україна и Молдавия», де автором тексту виступає видатний український вчений-мистецтвознавець Г. Н. Логвин, то виявляється, що в процесі подальшої добудови разом з виправленням помилок відбулися й інші зміни. Стовпи, що несуть центральну баню, подібно до восьмигранної форми молільної зали, на плані Дудинського теж мають восьмигранну форму, що забезпечувало формальну єдність архітектурної композиції в цілому. Проте на плані, наведеному Г. Н. Логвиним [17, с. 355] (іл. 6), вони чотирикутні. Окрім того, автор назвав авторами проекту Охтирського Покровського собору Д. В. Ухтомського й С. І. Дудинського, що суперечить наведеним архівним документам. Автором підписаного Растреллі проекту, вочевидь, був хтось із представників його майстерні. У будь-якому разі серед архітектурних проектів самого Растреллі цей храм в Охтирці не значиться [1]. Більше нагадує план, наведений Дудинським у 1758 р., креслення, викладене в інтернеті [3] (іл. 7).

Дудинський, оглянувши собор у 1758 р., зробив висновок, що стовпи просіли під вагою восьмигранника через те, що всередині них замість цегли використовувалися щебінка й вапно. Московський фахівець приїздив до Охтирки ще й у 1759 р. Тоді за його вказівкою стовпи було розібрано. У 1760 р. Ухтомський знову пропонував йому поїхати в Охтирку [6, арк. 41]. Але подальших відомостей про участь Дудинського в завершенні будівництва Охтирського Покровського собору немає. Добудова собору продовжувалась аж до 1768 р. За цей час пішла з життя імператриця Єлизавета. 1762 р. до влади прийшла Катерина II, і стильова програма розвитку мистецтва в Російській імперії почала круто змінюватись. Растреллі було розжалувано. Растреллієвське бароко почав стрімко витісняти класицизм. Ці стилістичні зміни не оминули й Охтирський Покровський собор: у ньому з'явився портик, якого немає в планах XVIII ст. Приставлений до глибокої ніші перед головним входом на спарених доричних колонах, він сприймається як чужорідний елемент і викликає певний дисонанс в архітектурній композиції собору. З чийої ініціативи це було зроблено – на жаль, відомостей не збереглося.



Іл. 6. План Охтирського Покровського собору.
Др. пол. XX ст. [17, с. 355]



Іл. 7. План Охтирського Покровського собору.
XVIII ст. [3]

У такому вигляді міг бачити цей храм харківський протоієрей П. Фомін (іл. 8), який у своїй книзі, виданій 1916 р., продовжував сумувати щодо внесених у процесі будівництва змін, щодо растреллівського плану. «Ми докладно викладаємо історію цього храму, – писав він, – з огляду на те, що (його. – Л. С.) архітектурний стиль мав величезний вплив на характер численних інших церковних будівель нашого краю, для яких він став взірцем: його почали наслідувати при улаштуванні не лише кам'яних монументальних храмів, але навіть і дерев'яних, а стиль іконостасів і кіотів охтирського собору стає панівним в наших храмах другої половини XVIII століття» [19, с. 97]. І далі: «Це особливо слід сказати про чудовий кіот для чудотворного образу: колони, хвилясті карнизи, вази, кронштейни нагорі, що підтримують подушку з імператорською короною, помережані усією розкішшю барокового різьблення, – усе це <...> з першого ж погляду нагадує такий своєрідний і типовий стиль растреллівських робіт» [19, с. 99].

Фото цього описаного П. Фоміним кіота, де знаходилась чудотворна ікона Охтирської Божої Матері (іл. 9), як і фото різьбленого центрального іконостаса, зроблене на початку 1900-х рр. (іл. 10), збереглися і були виявлені нами у фотоархіві Інституту історії матеріальної культури РАН (Санкт-Петербург). На жаль, вони не досить чіткі, тож важко виявити, наскільки різьблення нагадує растреллівське бароко⁴. Утім, відомо, що Охтирка славилася своїми різьбярками, а українські майстри працювали і за власними проєктами. Згідно з архівними даними, у 1782 р. для виконання іконостаса соборної церкви в Охтирці було запрошено місцевого майстра Василя Петровського [10].

Різьблення українських іконостасів визначалося неповторною самобутністю, про що свідчить і виявлене у фотоархіві ІІМК РАН фото ікони Спаса Нерукотворного з Трьохсвятительської церкви в м. Лебедині на Сумщині (іл. 11).

Не можна не звернути увагу і на застосування скульптурних зображень, що не підтримувалося православною церквою і є свідченням західного впливу. Так, над дверима західної стіни було розміщено горельєфний образ Архистратига Михаїла з розправленими крилами, піднятим догори мечем і з німбом навколо голови як утілення образу воїна на чолі Божого війська для захисту віруючих чад у боротьбі зі злом і пороком. Нижче – хрест, що асоціюється з Голгофою, а обабіч ангели як символи Божої волі (іл. 12). Як ліпні елементи було виконано й символи євангелістів під їхніми живописними зображеннями у вітрилах, облямованих ліпним рослинним орнаментом. Окрім рослинного використано і геометричний орнамент, який вишуканою торочкою проходить під соковитою, складного профілю тягою в місці спирання восьмерика на стовпи. Вочевидь, він виконаний разом з кладкою. Його рисунок нагадує вишивку хрестиком або ж мережану обв'язку українських рушників, що є проявом усталеної місцевої традиції доби українського (козацького) бароко (іл. 13). Одним словом, звернення до скульптурних образів, до ліпних рослинних чи геометричних орнаментів, навіть часом виконаних разом з кладкою, в православних українських храмах Слобожанщини було усталеною традицією, як і в інших регіонах. Про це свідчить і розділ «Церковні старожитності» на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові 1902 р., і дослідження С. Таранушенка [16, с. 414]. Лише після 1882 р., коли на чолі Харківської єпархії опинився архієпископ Амвросій (у миру О. Й. Ключарев), що вирізнявся особливим русофільством, розпочалися заборони на використання скульптури в православних слобожанських храмах.

⁴ Праворуч від кіота можна розгледіти Порт-Артурську ікону Божої Матері, іконографія якої була створена в майстерні Києво-Печерської лаври в період російсько-японської війни у 1904 р., тобто на поч. XX ст. А на бічному кіоті розміщена ікона Покрови, де в нижньому регістрі показані різні за масштабом образи. Це витвір кін. XIX – поч. XX ст., а це в цілому свідчить, що оформлення собору проходило в декілька етапів.



Лл. 8. Інтер'єр Охтирського Покровського собору.
Фото поч. XX ст. [2, 0 60922]



Лл. 9. Кіот для образу чудотворної ікони Охтирської
Богоматері в інтер'єрі Охтирського Покровського
собору. Фото поч. XX ст. [2, 0 60923]



Лл. 10. Центральний вівтар в інтер'єрі Охтирського Покровського собору. Фото поч. XX ст. [2, 0 60921]



Лл. 11. Ікона Спаса Нерукотворного з Трьохсвятительської церкви м. Лебедин на Сумщині. Фото кін. XIX ст. [2, II 27567]



Лл. 12. Інтер'єр Охтирського Покровського собору. Вид на західну стіну зі скульптурним зображенням Архистратига Михаїла. Фото поч. XX ст. [2, II 27608]



Лл. 13. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Фото поч. XX ст. [2, II 27609]

ХРАМОВІ ІКОНИ: МАЙСТРИ ТА ОБРАЗИ

Між тим, не можна не визначити, що дотримання власних традицій в оформленні інтер'єру Охтирського Покровського собору XVIII ст. супроводжувалось і певними інноваціями. Так, для написання ікон, після завершення будівництва храму в 1768 р., вже у травні 1769 р. було укладено контракт з академіком Санкт-Петербурзької академії мистецтв Іваном Саблуковим, який з 1758 р. мешкав у Харкові й викладав рисунок і живопис при Харківському колегіумі, а по суті став фундатором професійної мистецької освіти в місті. До травня 1771 р. академік Саблуков, згідно з контрактом, зобов'язувався написати для храму 46 ікон [12, арк. 187], а саме: місцевий образ Спаса Нерукотворного, місцевий образ Божої Матері, «Вознесіння Христа», «Воскресіння Христа», «Різдво Христа», «Пророцтво Ієремії», «Пророцтво Фоми», «Внебовзяття Пресвятої Діви Марії», «Христос посилає на проповідь учнів», «Введення в храм Богородиці», «Благовіщення», «Богоявлення», «Різдво Богородиці». Інші 33 ікони Саблуков повинен був написати в Харкові й доставити в Охтирку. Серед них: 12 образів «Всіх блаженств», 6 – «Молінь страсних», 2 – пророцтва в клеймах, 4 – заломних для великого іконостаса, 4 – на північні та південні двері, «Покрова Богородиці», «Всіх скорботних», «Стрітання Господне» і «Зішестя Святого Духа» на місце горне. Окрім цих 46 ікон Саблуков зобов'язувався написати «на аналой храмовий покроба богородицю та при вратах дві ікони вхідних молінь спасителя і богоматері» [12, арк. 187 зв.].

Але хворий на сухоти Саблуков не зміг виконати роботу не тільки в зазначений у контракті термін – травень 1771 р., а й через рік, вочевидь у зв'язку з погіршенням здоров'я. 2 липня 1773 р. мало відбутися освячення собору. За місяць до цього в село Данилівку під Харковом було направлено посланця з Охтирки, який, повернувшись, повідомив, що художник зробив одну ікону на аналой, дві в іконостас у клейма та дві для розміщення над царськими вратами, тобто всього п'ять, а інших належних за церковним обрядом не представив і до 2 липня 1773 р. не обіцяв їх зробити [5, арк. 119]. 3 січня 1773 р. Саблуков припинив викладацьку роботу, вочевидь через проблеми зі здоров'ям, а 1778 р. пішов з життя. Пізніше, у 80–90-х рр. XVIII ст., до написання ікон в Покровському соборі в Охтирці долучались інші майстри, зокрема Іван Григорович Половцев отримав замовлення написати ікони на «горне місце» [11, арк. 204], а майстри Корнелій та Іван Ігнатєви зголосилися виконати п'ять ікон для розміщення на стовпах центрального іконостаса [13, арк. 41].

Сьогодні важко сказати, як Саблуков дотримувався традицій в іконописі. Можливо, що це вже були скоріше картини на релігійні теми, як у творчості його учня Семена Маяцького. Серед архівних

документів зберігся «Реєстр продажних картин» цього учня Саблукова, де значаться, наприклад, «Портрет Марії Магдалини» або «Картина Петра Апостола» [14, арк. 3–3 зв.], що є проявом посилення світського впливу на релігійну сферу на Слобожанщині. Але хоч би як там було, необхідно взяти до уваги, що майстри різьблення, малярства, ліплення тощо могли виконувати свої роботи з оформлення Покровського собору в Охтирці без участі архітектора, а ця самотня унікальна пам'ятка XVIII ст. Слобожанського краю є колективним творінням, що відповідало традиційним уподобанням парадіан як основного замовника і за тих історичних умов було вповні закономірним явищем.

ВІД ДОСЛІДЖЕНЬ ДО РЕКОНСТРУКЦІЇ: МІЖ АВТЕНТИЧНІСТЮ ТА РЕЗУЛЬТАТОМ

За радянських часів, коли нещадно висаджувались у повітря будівлі монастирів і храмів, включаючи пам'ятку часів давньої Русі-України Михайлівський собор, відповідна руйнація на Сумщині відбувалася не так активно, як у старовинному Києві, або тодішній столиці радянської України (до 1934 р. столицею був Харків), або взагалі на Харківщині. Серед уцілілих залишався і перетворений на винно-горілчаний склад Охтирський Покровський собор. Оскільки харківська мистецтвознавча школа за сталінських часів була повністю знищена, а серед репресованих опинилися такі видатні українські мистецтвознавці, як С. Таранушенко і П. Жолтовський, котрі досліджували видатні пам'ятки українського національного зодчества, то і зник з поля зору науковців цей собор на Сумщині, поки ним у 1970-ті рр. не зацікавились на кафедрі архітектури Харківського будівельного інституту. Долею собору переймався уродженець Охтирки архітектор С. М. Петров, а завідувач кафедри професор О. О. Тиц, як виявилось, перед початком німецько-радянської війни сам побував в Охтирці й на власні очі бачив тоді ще не зниклий проект Покровського собору, власноруч підписаний Растреллі, але відкоригований в процесі будівництва з орієнтацією на місцеві традиції⁵. Тоді одна з авторок даного дослідження, яка на той час працювала на тій кафедрі, отримала відрядження в Охтирку⁶, де зробила низку фото в Покровському соборі, зафіксувавши тодішній стан цієї занедбаної визначної пам'ятки XVIII ст. (іл. 14–18). А колектив кафедри зробив спробу порушити проблему реставрації храму, звернувшись до академіка республіканської Академії

⁵ З розмови Л. Д. Соколюк з доктором мистецтвознавства, професором О. О. Тицем, чий науковий інтерес був зосереджений на дослідженні давньоруського мистецтва, у 1976 р.

⁶ У 1976 р. Л. Д. Соколюк, побувавши в Охтирці, разом з районним архітектором М. А. Новосельським, який взяв на облік усі місцеві культурні пам'ятки, обстежили не лише Покровський, а й інші старі храми в регіоні.



Іл. 14. Ангел судного дня на західному порталі Охтирського Покровського собору. Фото Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 15. Скульптурне зображення Архистратига Михаїла на західній стіні Охтирського Покровського собору. Фото Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 16. Образ Апостола Луки в Охтирському Покровському соборі. Д., о. Фото Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 17. Образ Апостола Марка в Охтирському Покровському соборі. Д., о. Фото Л. Соколюк. 1976. Архів авторки

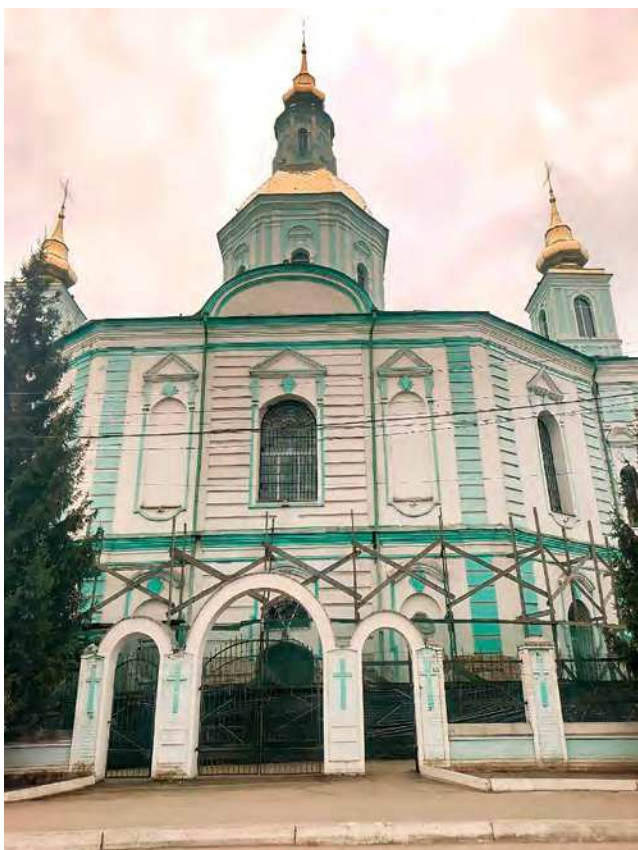


Іл. 18. Образ Апостола Матвія в Охтирському Покровському соборі. Д., о. Фото Л. Соколюк. 1976. Архів авторки

наук П. Т. Тронька, який очолював редколегію багатомовної «Історії міст і сіл Української РСР».

На сьогодні Покровський собор в Охтирці відремонтований і діючий. З'явилася огорожа навколо храмового комплексу, хоча реконструкція продовжується: бачимо залишки рихтвання біля самого собору (іл. 19), яке ще повністю збережене навколо Введенського храму-дзвіниці, що входить до складу цього архітектурного ансамблю (іл. 20). Храм-дзвіницю було зведено у 1782 р. за проектом харківського архітектора Петра Ярославського, і в цій роботі оригінально поєднано риси бароко та класицизму, у той час як в архітектурі Покровського собору про класицизм, що певною мірою почав поширюватись на українських теренах з приходом до влади Катерини II у 1762 р., нагадував лише портик. Нині Покровський собор пофарбовано в білий і блакитний кольори, що, вочевидь, пов'язано з Богородичною посвятою храму. Можлива й орієнтація на кольорове рішення храму Софії в Києві.

Ангели судного дня з розпростертими крилами, зображені обабіч на західному порталі Покровського собору на старих фото, вражали своїм сміливим ракурсом, що підкреслював загальне устремління до динаміки в архітектурі цієї сакральної споруди, і тоді, коли в облущеному стані вони все-таки дійшли до початку відновлювальних робіт у 1990-х рр. Зображення Ангелів були піднесені малярем угору приблизно на два



Іл. 19. Охтирський Покровський собор. Загальний вигляд. Фото О. Соколюк. 2022. Архів авторки



Іл. 20. Введенська церква-дзвіниця біля Охтирського Покровського собору. Фото О. Соколюк. 2022. Архів авторки



Іл. 21. Західний портал Охтирського Покровського собору.
Фото О. Соколюк. 2022. Архів авторки



Іл. 22. Центральна баня Охтирського Покровського собору.
Фото О. Соколюк. 2022. Архів авторки

людських зрости й піддані зоровому скороченню, особливо верхньої частини зображення – від колін до плечей. Майстер свідомо видовжував ці частини ангельських образів, що додає їм динаміки відповідно до принципів барокового стилю. А зображення Ангелів на повний зріст підсилювало враження монументальності, величності головного portalу храму. Таким чином, при поновленні розписів західного portalу залишки старої композиції могли стати в пригоді сучасним виконавцям, які переписали її, додавши вгорі образ Бога-отця, але зовсім не намагалися дотримуватись відповідності автентичним розписам, використовуючи при цьому засоби сучасної технології (іл. 21).

Судячи з манери виконання, автентичні розписи на центральному порталі і живопис на вітрилах виконувалися різними майстрами і в різні часові періоди. Вписані в медальйони образи євангелістів на вітрилах у відповідності з формою архітектурних членувань були написані олією на дошках і в сидячих позах. Притаманні їм станкові прийоми підштовхують до думки, що вони були виконані в XIX ст. й пізніше від розписів головного portalу. У їхньому сьогоднішньому поновленні перш за все кидається в очі позолота, яка з'явилася на рослинному обляміванні образів євангелістів на вітрилах, що знецінює старовинну пам'ятку (іл. 22).

За свідченням місцевих старожилів, іконостас Охтирського Покровського собору було винесено з храму в 1930 р., і подальша доля його невідома.

Виходячи із зображення цієї видатної пам'ятки доби українського бароко на фотографії початку XX ст., її новостворений сьогоднішній образ (іл. 23) ніяким чином не нагадує оригінал. Хоч цей іконостас і багатоярусний, і щедро позолочений, але це далеко не відповідає ознакам українського бароко, тим більше що він не дерев'яний, а виконаний з гіпсу. Під великим питанням і відповідність ікон первісній програмі. В автентичному іконостасі розкішне різьблення з переважанням рослинних мотивів буквально панувало над архітектурою, а бароко в ньому, можна сказати, сягало свого апогею.

Зауважмо розпис на склепінні (іл. 24) й особливо на західній стіні, де поновленому скульптурному зображенню Архистратига Михаїла позолотили крила, меч, хрест під ним та ще й намалювали обабіч позолочені волюти між верхнім вікном над центральним входом і боковими дверима, що не відповідає автентичному рішенням (іл. 25).

ВИСНОВКИ Й ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

З огляду на нагальну необхідність посилення уваги до збереження національної культурної спадщини, що ця необхідність особливо загострилась у зв'язку з агресивною політикою РФ, яка розв'язала війну проти незалежної Української держави, знищуючи українські міста



Іл. 23. Іконостас Охтирського Покровського собору. Фото О. Соколюк. 2022. Архів авторки

разом з видатними об'єктами культурної пам'яті, – занепокоєння авторів статті викликала доля Покровського собору в Охтирці, яка досить довгий час перебувала під прицілним вогнем ворожої артилерії.

Нещодавнє відвідання цього собору, який є унікальною пам'яткою сакрального зодчества Слобожанщини доби українського (козацького) бароко др. пол. XVIII ст., наділеною специфічними регіональними особливостями, показало, що проведена місцевими силами реконструкція викликає чимало питань щодо відповідності автентичному образу. А звернення до літературних джерел показало їхню надто незначну на сьогодні кількість, до того ж вони датовані головним чином до 1917 р.

Вивчення деяких нових літературних джерел та фотодокументів з різних архівних сховищ як в Україні, так і поза її межами, а також з приватних архівів показало, що будівництво Охтирського Покровського собору відбувалось у декілька етапів та з дотриманням традиційних уподобань парафіян як основного замовника цієї унікальної

споруди. До наукового обігу введено нові імена майстрів, які брали участь в оформленні собору, а також фотодокументи, де зафіксовано його зовнішній і внутрішній вигляд до радянських часів, коли розпочалося його тривале нищення.

Проведений аналіз результатів здійснюваної реконструкції силами місцевої громади в контексті збереження своєрідності цієї слобожанської пам'ятки українського мистецтва XVIII ст. доводить невідповідність її нинішнього вигляду автентичному образу через відсутність державної підтримки місцевих громад, неспроможних здійснювати комплексний підхід до проблеми реставрації.

Результати дослідження мають перспективу продовження і можуть бути використані в подальших діях щодо поліпшення в майбутньому відповідності втраченому автентичному образу цієї важливої для національної художньої культури сакральної пам'ятки Слобожанського краю, якою є Охтирський Покровський собор. ♦



Лл. 24. Розпис на склепінні в Охтирському Покровському соборі. Фото О. Соколюк. Архів авторки



Лл. 25. Художнє оформлення західної стіни Охтирського Покровського собору. Фото О. Соколюк. Архів авторки

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аркин Д. Материалы о жизни и творчестве Бартоломео Франческо Растрелли. *Сообщения Кабинета теории и истории Академии архитектуры / Академия архитектуры СССР*. Москва : Издательство Академии архитектуры СССР, 1940. Вып. 1. С. 3–44.
2. Ахтырский Покровский собор. *Фотоархів Інституту історії матеріальної культури РАН (Санкт-Петербург)*.
3. Вечерський В. В. Покровського собору комплекс в Охтирці. 16.09.2020. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Покровського_собору_комплекс_в_Охтирці (дата звернення : 28.07.2023).
4. Грабарь И. Останкинский дворец. *Старые годы*. 1910. № 5/6. С. 13–31.
5. Дело о заеме денег на построение церкви. ЦДІАК України (Центральний державний історичний архів України, м. Київ). Ф. 2016, 1773 р. Оп. 1. Спр. 16, арк. 119.
6. Дело о строении в городе Ахтырке церкви. РДАДА (Російський державний архів давніх актів, м. Москва. Ф. 297. 1757 р. Оп. 1. Спр. 1069, 144 арк.
7. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / за заг. ред. Стівена Фартінга ; пер. з англ. А. Пітик, К. Грицайчук, Ю. Єфремов, Ю. Сироїд, О. Ларікова. Харків : Vivat, 2019. 575 с.
8. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XIII століття. 1087 с. : іл.

REFERENCES:

1. Arkin, D. (1940). Materily o zhizni i tvorchestvie Bartolomeo Francesko Rastrelli [Materials about the life and work of Bartolomeo Francesko Rastrelli]. In *Akademiia arkhitektury SSSR. Soobshcheniya Kabineta teorii i istorii Akademii arkhitektury* (Issue 1, pp. 3–44). Moscow. [In Russian].
2. Akhtyrskiy Pokrovskiy sobor [Okhtyrsky Intercession Cathedral]. (N. d.). Photo archive of the Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg). [In Russian].
3. Vecherskiy, V. V. (2020, September 16). Pokrovskoho soboru kompleks v Okhtyrtsi [Complex of the Intercession Cathedral in Akhtyrka]. Retrieved from https://vue.gov.ua/Покровського_собору_комплекс_в_Охтирці. [In Ukrainian].
4. Grabar, I. (1910). Ostankinskii dvoretc [Ostankinsky Palace]. *Starye gody*, 5/6, 13–31. [In Russian].
5. Delo o zaeme deneg na postroenie tcerkvi [Case of borrowing money to build a church]. (1773). (Fund 2016, Description 1, Case 16, Sheet 119). CSHAK (Central State Historical Archives of Ukraine in Kiev). [In Russian].
6. Delo o stroenii v gorode Akhtyrke tcerkvi [The case of the construction of a church in the city Akhtyrka]. (1757). (Fund 297, Description 1, Case 1069, 114 Sheets). RGADA (Russian State Archive of Ancient Acts). [In Russian].
7. Fartinh, S. (2019). *Istoriia mystetstva vid naidavnishykh chasiv do sohoddennia* [History of art from ancient to today]. (A. Pityk, K. Hrytsaichuk, Yu. Yefremov, Yu. Syroid & O. Larikova, Trans). Kharkiv: Vivat. [In Ukrainian].

9. Охтирська ікона Божої Матері. *Вікіпедія* : вільна енциклопедія. 05.07.2023. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Охтирська_ікона_Божої_Матері (дата звернення : 01.04.2023).
10. Охтирський Покровський собор. *Державний архів Сумської обл.* Ф. 745. Оп. 2. Спр. 92.
11. Приказы, полученные от Ахтырского городничего ктитора, описи церковному имуществу. *ЦДІАК України.* Ф. 2016, 1790 р. Спр. 30. Оп. 1, арк. 204.
12. Рапорты и ведомости Ахтырской Покровской церкви о приходе и расходе денежных сумм. *ЦДІАК України.* Ф. 1801, 1772 р. Спр. 241, арк. 187–187 зв.
13. Рапорты церковных старост о договоре мастеров сделать работу на иконостасах и приходно-расходные книги. *ЦДІАК України.* Ф. 2016, 1783 р. Оп. 1. Спр. 23, арк. 41.
14. Реестр продажных картин харьковского живописца Семена Маяцкого. *ЦДІАК України.* Ф. 1709, 1796 р. Оп. 2, т. 2. Спр. 2785, арк. 3–3 зв.
15. Соколюк Л. Д. До питання про авторство проекту Охтирського Покровського собору. *Науково-теоретичні здобутки Словідської України: Філософія, релігія, культура (Досвід ретроспективного аналізу) : матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 85-річчю Харківського єпархіального церковно-археологічного музею, м. Харків, 2–3 червня 1999 р. Харків, 1999. С. 168–172.*
16. Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. 692 с., 792 іл.
17. Украина и Молдавия : Справочник-путеводитель / авт. текста и сост. альбома Г. Н. Логвин. Москва : Искусство ; Лейпциг : Эдицион, 1982. 454 с., 176 ил.
18. Филарет (Гумилевский Д. Г.). Историко-статистическое описание Харьковской епархии : сост. из 5 отд. Москва : Тип. В. Готье, 1857. Отд. 3 : Уезды Ахтырский и Богодуховский, Сумской и Лебединский. 602 с.
19. Фомин П. Г. Церковные древности Харьковского края : Историко-археологический очерк. Харьков : Епархиальная типография, 1916. Вып. 1. 181 с.
8. Skrypnyk, H. (Ed.). (2011). *Istoriia ukrainskoho mystetstva [History of Ukrainian Art] : Vol. 3. Mystetstvo druhoi polovyny XVI–XIII stolittia [Art of the second half of the 16th–18th centuries]*. Kyiv. [In Ukrainian].
9. Wikipedia. (2023, July 5). Okhtyrska ikona Bozhoi Materi [Okhtyr icon of the Mother of God]. Retrieved July 5, 2023 from https://uk.wikipedia.org/wiki/Охтирська_ікона_Божої_Матері. [In Ukrainian].
10. Okhtyrskiy Pokrovskiy sobor [Okhtyrsky Intercession Cathedral]. (N.d.). (Fund 745, Description 2, Case 92). State archives of Sumy region. [In Russian].
11. Prikazy, poluchennyye ot Akhtyrskogo gorodnichego ktitoram, opisi tserkovnomu imushchestvu [Orders received from the mayor of Okhtyrka to donors, inventory of church property]. (1790). (Fund 2016, Description 2, Case 92, Scheet 204). CSHAK. [In Russian].
12. Raporty i vedomosti Akhtyrskoi Pokrovskoi tserkvi o prikhode i rashode denezhnykh summ [Reports and statements of the Akhtyrsky Intercession Church on the income and expenditure of funds]. (1772). (Fund 1801, Description 241, Scheet 187–187 reverse). CSHAK. [In Russian].
13. Raporty tserkovnykh starost o dogovore masterov sdelat rabotu na ikonostasakh i prikhodno-rashodnye knigi [Reports of the church elders on the agreement of the craftsmen to do work on the iconostases and income and expense books]. (1783). (Fund 2016, Description 1, Case 23, Scheet 41). CSHAK. [In Russian].
14. Reestr prodazhnykh kartin kharkovskogo zhivopistca Semena Maiatskogo [Register of panting for sale by Kharkiv painter Semyon Mayatsky]. (1796). (Fund 1709, Description 2, Vol. 2, Case 2785, Scheet 3–3 reverse). CSHAK. [In Russian].
15. Sokoliuk, L. D. (1999, June 2–3). Do pytannia pro avtorstvo proektu Okhtyrskoho Pokrovskoho soboru [On the question of the authorship of the project of the Okhtyrsky Intercession Cathedral]. [Paper presentation]. *Naukovo-teoretychni zdobutky Slobidskoi Ukrainy: Filosofiia, relihiia, kultura (Dovid retrospektynoho analizu)* [Scientific and theoretical achievements of Slobidska Ukraine: Philosophy, religion, culture (Experience of retrospective analysis)]. Proceedings the International scientific conference dedicated to the 85th anniversary of the Kharkiv Diocesan Church and Archaeological Museum (pp. 168–172), Kharkiv. [In Ukrainian].
16. Taranushenko, S. A. (2011). *Naukova spadshchyna. Kharkivskiyi period. Doslidzhennia 1918–1932 rr.* [Scientific legacy. Kharkiv period. Research 1918–1932]. Kharkiv : Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
17. Logvin, G. N. (1982). *Ukraina i Moldaviia* [Ukraine and Moldova]. Moscow: Iskustvo; Leipzig: Editcion. [In Russian].
18. Filaret (Gumilevskii, D. G.). (1857). *Istoriko-statisticheskoe opisanie Kharkovskoi eparkhii* [Historical and statistical description of the Kharkov diocese] : Vol. 3. *Uezdy Akhtyrskii i Bogodukhovskii, Sumskoj i Lebedinskij* [Akhtyrsky and Bogodukhovsky, Sumy and Lebedinsky counties]. Moscow: Tip. V. Gote. [In Russian].
19. Fomin, P. G. (1916). *Tserkovnye drevnosti Kharkovskogo kraia: Istoriko-arkheologicheskii ocherk* [Church antiquities of the Kharkov region: Historical and archaeological essay]. (Vol. 1). Kharkiv: Eparkhialnaia tipografiia. [In Russian].

DOI 10.33625/hudprom2023.01.068**Lyudmyla SOKOLYUK, Oksana SOKOLYUK****HOLY INTERCESSION CATHEDRAL, OKHTYRKA: BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE**

The article attempts to investigate the history of the construction of the Intercession Cathedral in the city of Okhtyrka, Sumy region, which was built in 1753–1768 during the Ukrainian Baroque era. Studying new documents from various archival funds helped reveal changes in the plans of this sacred building aimed at observing the Ukrainian tradition of a three-story church. It is shown that the artistic decoration of the cathedral continued in the 19th century, and the masters of carving, sculpting, wall painting, etc., performed their work without the participation of the architect, which did not interfere with the integrity of the artistic decision. It is confirmed by archival photo documents of the general appearance and interior design of the temple, which are introduced to the scientific circulation for the first time. Some names of the masters who worked on the artistic design of the cathedral in different periods of its history before the Soviet era have been identified and introduced into scientific circulation. Emphasis is placed on the unique regional stylistic features of this Sloboda Ukraine landmark of the Ukrainian Baroque era. An analysis of its condition during Soviet times, when it was used as a wine-vodka warehouse, is accompanied by corresponding photos, which are presented for the first time. In the description of the current state of the Cathedral, already used for divine services, for the first time a number of photos are given, fixing the results of the reconstruction. The need to create a unified state management system for the protection of cultural monuments is emphasized, which is especially relevant under modern conditions, when the aggressor country of the Russian Federation, having attacked Ukraine, mercilessly destroys the objects of our cultural heritage. It is emphasized that due to the lack of state support, local communities, which are trying to restore a sacred building abandoned during the Soviet era, are unable to create a comprehensive program of reconstruction or restoration, and therefore resort to stylization according to a certain historical era, losing their relevance to the individual uniqueness of the artistic image of the lost monument, as can be seen on the example of the reconstruction of the Holy Intercession Cathedral, Okhtyrka. The results of the study have the prospect of continuation and can be used in the future to match the lost identical image of this important sacred monument for Ukrainian culture.

KEYWORDS: Ukraine, Slobozhansky region, Holy Intercession Cathedral, Okhtyrka, Ukrainian Baroque, cultural monument, reconstruction, stylistic peculiarities

Стаття надійшла до редакції: 08.04.2023

Прийнята до публікації: 01.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

© Соколюк Л., Соколюк О., 2023

ПРО ПОРТРЕТ В. В. СТАСОВА РОБОТИ І. Ю. РЕПІНА ІЗ ЗІБРАННЯ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

ID ORCID 0000-0002-8711-7521

Олександр ШИЛО

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО
ГОСПОДАРСТВА ІМЕНІ О. М. БЕКЕТОВА

ID ORCID 0000-0001-6017-5329

Наталія ТИМОФЄЄВА

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО
ГОСПОДАРСТВА ІМЕНІ О. М. БЕКЕТОВА

ID ORCID 0000-0003-2271-7945

Юрій ПЯНИДА

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МІСЬКОГО
ГОСПОДАРСТВА ІМЕНІ О. М. БЕКЕТОВА

У 1907 р. до зібрання Харківського міського художньо-промислового музею надійшов від автора портрет В. В. Стасова, написаний І. Ю. Рєпіним 1905 р. в «Пенатах». Це був останній портрет Стасова, створений Рєпіним з натури. Портрет із харківської колекції завершує собою низку, до якої входять декілька живописних зображень. Це портрет 1873 р.; 1883 р., створений у Дрездені під час спільної подорожі художника і критика Європою; 1889–1890 рр. – у червоній сорочці; 1900 р. – у шубі. Звертає на себе увагу, що з п'яти живописних портретів три – костюмовані, спеціально задумані як «портрети з переодяганням». Навіщо художнику знадобився цей маскарад? Про що у рєпінській особистості та в рєпінській творчості говорить цей портрет? Історія створення цього портрета розглядається у двох контекстах: по-перше, тих художніх завдань, які митець розв'язував у всій низці зазначених зображень критика; по-друге, в біографічному контексті стосунків митця і критика протягом більш ніж тридцяти років. Показано, як від першого до останнього портрета намічається траєкторія виходу митця з-під впливу ідей критика і набування ним власних поглядів на мистецтво. Відповідно до цього від портрета до портрета змінювалася композиція твору, в ній усе більшою мірою проявляється свавілля митця щодо вирішення образу критика. Вирішуючи композицію кожного з портретів, Рєпін принаймні демонструє, як в його творчості відбувався перехід від повної зануреності в зміст монологу критика до їх діалогічних стосунків і відходу від стасівських постулатів по мірі формування власного художнього світогляду. Автори відстоюють точку зору на портрет Стасова із зібрання Харківського художнього музею як на видатний твір пізнього періоду творчості І. Ю. Рєпіна, який ще потребує свого глибокого дослідження.

Ключові слова: Рєпін, Стасов, портрет, композиція, образ, діалог

У 1907 р. Рєпін на прохання професора Харківського університету Д. І. Багалія передав у дарунок Харківському художньо-промислому музею два своїх твори: виконаний 1898 р. портрет генерала М. І. Драгомирова та портрет В. В. Стасова (іл. 1), написаний 1905 р. у «Пенатах» [13, с. 29]. Цей останній портрет був створений у найкоротший термін – протягом тих кількох липневих (старого стилю) днів, коли Стасов гостював у художника у зв'язку зі святкуванням його дня народження.

Портрет затівався заздалегідь [12, с. 199]. Художник просив Стасова взяти з собою палевий каптан давньоруського крою, в якому критик і позував у зашкленій зимовій веранді на першому поверсі

будинку на тлі темного деревного отвору. Збереглися фотографії, виконані в ці дні. На одній із них [5, с. 298] зображений Стасов у цьому вбранні серед гостей у дворі «Пенатів» біля зимової веранди; на іншій (її опубліковано в О. В. Кирилліної [6]) – сам художник, який пише цей портрет. Художник пише його весело. Пензель ліпить форму ніби «сам собою». Модель добре відома художнику: понад 30 років пов'язують їх одного з одним.

Портрет написаний широко й артистично. Він належить до тієї низки зображень, виконаних протягом одного-двох сеансів, яка за два роки до цього була відзначена циклом блискучих за мальовничою якістю та майстерністю етюдів до «Державної

ради», що стали найвищим досягненням репінської творчості. Однак від них він відрізняється значними – $101,5 \times 75,5$ см – розмірами. Темне тло прописане рідко, в один шар, майже без тональних градацій. На ньому корпусно і також алла прима виконана масивна сива голова критика в профіль, широко прописана сидяча постать і рука, що тримає пенсне.

Живопис портрета побудований на великих локальних колірних плямах, тонко опрацьованих тонально. Поколінно взята фігура розташована по діагоналі і йде за правий край зображення, залишаючи порожнім ліве його поле. Це характерна для Рєпіна обставина: портрет пишеться спонтанно, композиція його не продумується заздалегідь, що було важливо, наприклад, для Серова. Сам процес зображення є для художника дією органічною і не програмованою заздалегідь.

Портрет виявився останнім натурним зображенням знаменитого критика. Трохи більше ніж через рік Стасов помер. Ще через рік Рєпін зобразить його в радісному натовпі в картині «Маніфест 17 жовтня 1905 р.». Ще через роки митець повертатиметься спогадами до їхньої дружби, їхніх розбіжностей, їхньої одностайності та суперечок, співчуття та взаємного відштовхування – і виникатимуть мемуарні тексти, нині опубліковані [9; 10].

Стасов продовжував жити в образній свідомості Рєпіна, в його внутрішньому світі. У цьому сенсі репінський дар Харкову 1907 р. був не фор-

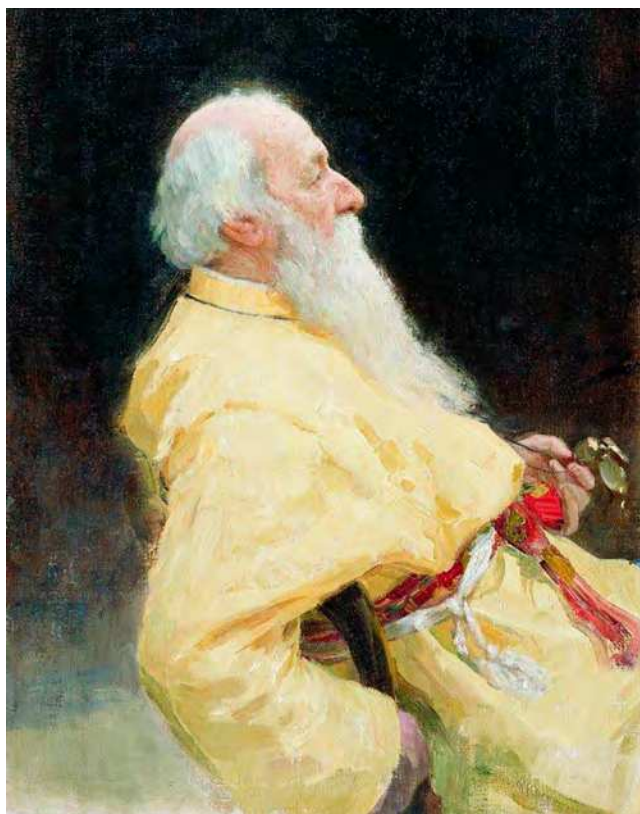
мальним подарунком. Передаючи останній свій натурний портрет Стасова харківському музею, художник ділився своїм сокровенним.

Один з відвідувачів «Пенатів» тих років, М. М. Євреїнов, пізніше сформулював ідею про «автопортретність» образів, створюваних портретистом [3]. Якщо це так, то доречно замислитися над питанням, про що ж у репінській особистості та репінській творчості говорить цей портрет.

Як уже зазначалося, портрет з харківської колекції завершує собою низку, до якої входять декілька живописних зображень. Це портрети 1873 р. (іл. 2); 1883 р., створений у Дрездені під час спільної подорожі художника і критика Європою (іл. 3); 1889–1890 рр. – у червоній сорочці (іл. 5); 1900 р. – у шубі (іл. 9). Звертає на себе увагу, що з п'яти живописних портретів три – костюмовані, спеціально задумані як «портрети з переодяганням». Навіщо художнику знадобився цей маскарад?

Стасівський портретний ряд виявляє низку проблем, з якими стикався і які розв'язував Рєпін незалежно від того, чи усвідомлював він це, аналізуючи власну творчість, чи (скоріше) рухався «за натхненням», ведений творчою інтуїцією і креативними імпульсами. До їх числа, наприклад, належить пластична рима ковзного руху фігури з рухом правої руки, що взялася за спинку тонетівського стільця в харківському портреті (іл. 1).

Композиційні ритми портрета підпорядковані діагональному руху в рисунку обличчя, підкрес-



Іл. 1. І. Ю. Рєпін. *Портрет В. В. Стасова*. 1905. П., о. $101,5 \times 75,5$ см. Харківський художній музей



Іл. 2. І. Ю. Рєпін. *Портрет В. В. Стасова*. 1873. П., о. $80,9 \times 65$ см. Державна Третьяковська галерея, Мск. (ДТГ)

леному довгою струмливою бородою. Вони перебиваються тільки лінією кольорового пояса, що перехоплює каптан. Вона продовжена в один бік малюнком верхньої внутрішньої частини правого рукава, а в інший – лівої руки з пенсне. Ця лінія, перпендикулярна загальній діагоналі постаті, ніби створює внутрішню раму зображення, повернену під кутом відносно його меж.

Цим своїм пластичним рішенням останній портрет Стасова відрізняється від першого, виконаного в 1873 р. (іл. 2). Вони, здавалося б, схожі за композицією: той самий профільний поворот, ті самі струмливості з верхнього лівого в правий нижній кут діагоналі, підкреслені не діагоналлю, яка їх не перебиває, а наче зломленою та обвислою під їхнім напором лінією ланцюжка годинника. Водночас розворот фігури в цьому першому портреті заповнює весь його простір. Вона стійка і самодостатня, вона домінує над простором зображення, не залишаючи в ньому вільного місця.

Портрет 1873 р. представляє Стасова-трибуна, критика, котрий став глашатаєм ідей покоління 1860-х рр., до якого відносив себе і Рєпін [11, с. 291]. У цей період він абсолютно свідомо вважав себе учнем Стасова, був цілком поглинений його особистістю, підкорений його ерудицією та інтелектом, дивився на світ його очима. 15 березня 1873 р. митець пише Стасову, домовляючись про портрет: «<...> дивлюся в цю хвилину на Ваші дві фотографічні картки і говорю неначе з Вами <...>» [11, с. 55].

Це – період, коли інтенсивно складається світогляд митця, визначаються ті пріоритети, що тривалий час будуть орієнтирами не лише в його творчості, а й у житті. Це ті ідеали народництва, які Рєпін матиме на увазі, говорячи про себе як про людину, що належить до покоління «людей 1860-х рр.» [11, с. 291].

Портрет 1873 р. і став вираженням цього пієтету. Той внутрішній «діалог», який веде художник зі своєю моделлю, – це, більшою мірою, гучний і самозабутній монолог самого критика, «цього пристрасного юнака в 50 з гаком років», як характеризував його художник у листі до Д. В. Стасова від 24 червня 1883 р. [4, с. 445].

І композиція портрета з «чудово характеризуваною», словами І. Е. Грабаря, головою, сміливо взятою в енергійному повороті праворуч [2, с. 261], і скромний темний його колорит продовжують традицію портретів роботи В. Г. Перова та І. М. Крамського – митців, творчість яких була найближчою в цей час до ідеологічної проповіді Стасова.

Саме ці майстри на поч. 1870-х рр. стояли біля початку галереї портретів діячів російської культури – тієї галереї, над створенням якої у ті роки замислювався П. М. Третяков. У 1871 р. Перов створює портрет драматурга О. М. Островського, у 1872 – свій загальноновизнаний шедевр, портрет Ф. М. Достоевського. У 1873 р. Крамський пише портрет Л. М. Толстого, а 1877 ним буде написано

портрет М. О. Некрасова. Ці портрети будуються так, щоб максимально повно розкрити особистість зображуваної людини і при цьому нівелювати пластичні шукання, які можуть мати лише спеціальний художній інтерес, актуальний для вузького кола любителів мистецтв. Рєпін, тоді творчо дуже близький з Крамським, саме від нього сприймає цей підхід до портрету. Досвід із портретом Стасова був першою ластівкою на цьому шляху, який згодом буде відзначений такими значними здобутками, як портрет письменника О. Ф. Писемського 1880 р. і абсолютним шедевром – портретом М. П. Мусоргського 1881 р. Але це буде пізніше. Поки що досвід із портретом Стасова 1873 р. значною мірою демонструє, як домінувала модель у діалозі з художником, говорить про «розчиненість» останнього в образі першого.

Чому ж так різняться концептуально ці два, здавалося б, настільки схожі зовні зображення однієї й тієї самої людини? Розділені більш ніж тридцятьма роками, вони вмістили всю історію стосунків художника й моделі, аж ніяк не безхмарну, яка знала і близьку дружбу, і взаємне охолодження, і сварки, і суперечки, і примирення, і нову дружбу, і завжди – численні дискусії, що були живим стрижнем їхнього спілкування. Чому так дивно посаджена й обрізана рамою фігура на останньому портреті? Нарешті, чому настільки дивний костюм Стасова? Він, з одного боку, «ідеологічний» і, безумовно, маніфестує улюблені стасівські ідеї про необхідність мистецтва, побудованого на архетипах національної культури, а з іншого боку, він «маскарадний», що особливо добре видно на фотографіях, де бачимо критика серед гостей у «цивільному» одязі [7, с. 57, 61, 83 та ін.], і тому вкрай неорганічний закарбованій ситуації.

Якщо порівнювати концепції простору в живописних портретах Стасова, створених Рєпіним у 1873, 1883, 1889–1890, 1900 і 1905 рр., то можна виявити цікаву закономірність. Для розуміння її сенсу важливо виділити принаймні три позиції: моделі, художника і глядача.

Позиції художника і моделі просторово пов'язані одна з одною процесом роботи над портретом і зафіксовані точкою зору художника на свою модель. Вони реально представлені в реальному просторі.

Позиція ж глядача – позиція ідеальна. Вона належить простору смислового, а не перцептивного. У цьому сенсі вона є функція. Щодо неї художник формує в психологічному портреті те враження від образу, котре пластично проявляється як характерна виразність моделі. Рєпін зарекомендував себе як неперевершений майстер її виявлення. Саме вона і є тією змістовною якістю, що виявляється точкою зору художника на модель у реальному просторі портретування: ракурсом, способом членування і ритмічної організації образотворчої площини, її обмеженням рамою тощо.

У цьому плані портрет 1873 р. (іл. 2) побудований так, щоб максимально нівелювати позицію

художника і репрезентувати модель «як таку», «саму по собі», явлену нібито поза креативними зусиллями портретиста. Саме тому модель і домінує над простором зображення, зводячи всі інші позиції до залежних від неї функціональних місць. Така концепція портрета повністю збігалася на той час із розумінням Репіним особистості Стасова як глашатая найактуальніших для свого часу ідей про роль мистецтва в житті народу та його місця у творчій долі художника як ідейного вождя та вчителя [11, с. 55].

Уже через десять років ситуація змінюється. Досвід їхньої дружби вже взяв суперечки 1877 і 1879 рр., в яких Репін усе більш наполегливо відстоював думку про самоцінність мистецтва, про те, що його соціальне значення – лише одна з можливих і далеко не найважливіша його функція [2, с. 91, 93]. Внутрішній світ Репіна – до 1883 р. вже автора «Бурлаків» і «Хресної ходи», «Садка» і «Проводів новобранця», «Царівни Софії» і «Арешту пропагандиста», чудової портретної галереї – значною мірою не тільки оформився, а й автономізувався. Дружба зі Стасовим набула значно паритетнішого характеру, хоча художник і поступався критикові в їхньому дуєті першими ролями. Але дедалі твердіше звучить його самостійний голос у численних суперечках про мистецтво, якими сповнена була їхня спільна поїздка до Європи 1883 р. Під час спільного відвідування музеїв Репін усе більшу увагу приділяє власне художнім достоїнствам творів, що оглядалися, тоді як критик наполегливо пов'язує їхнє значення з тією роллю, яку вони відігравали у становленні суспільних поглядів та прояві національних культурних архетипів [4, с. 474, 482, 508–509, 522–524]. Портрет, написаний у Дрездені під час вимушеної паузи в мандрівці, значно виразніше за попередній виявляє позицію художника (іл. 3).

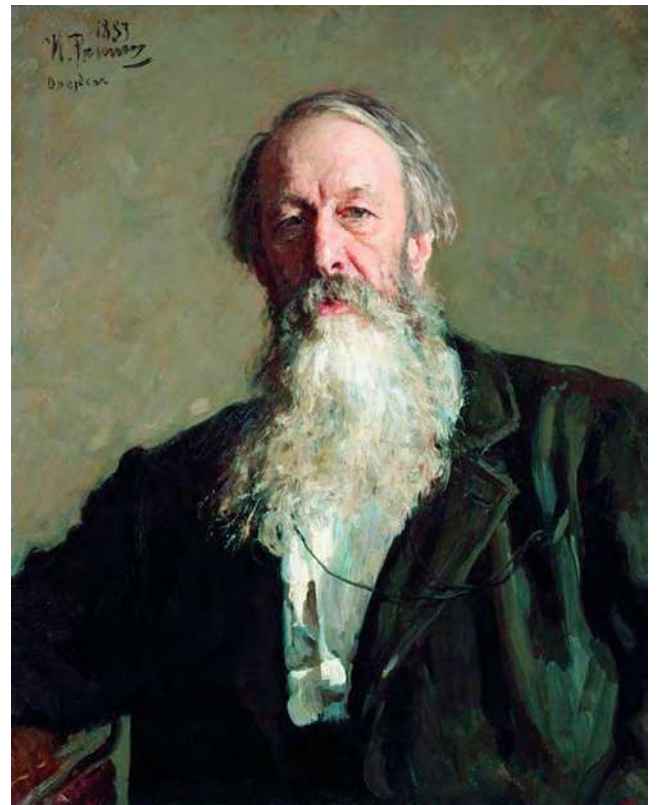
Перш за все, вона виражена в чудовому сріблястому колориті портрета. Спочатку Репін взявся просто зобразити критика, який лежить на дивані з газетою в руках, але вже після перших нарисів кинув цю витівку, вирішивши, що для портрета потрібно спеціально поставити позу й організувати освітлення в номері готелю. Для цього одне з вікон було закрито віконницями, щоб різко направити світло на фігуру і таким чином створити потрібний художнику колорит. Те, що глядачеві здається природним висвітленням фігури і природним її оборотом у бік художника, було результатом спеціальної роботи майстра з моделлю, коли вона повністю опинялася в його волі, підкорялася його вказівкам, а сам художник міг відчувати свою відповідальність за пластичні рішення, що приймаються, в чому, власне, і виявлялась актуалізація його творчої позиції. Тут художником насамперед керував інтерес до суто живописних рішень. Репін наполегливо зберігає в зображенні випадковий відворот сорочки, дещо дивне – «не укомпоноване» – положення руки, щоб

не випарувався з портрета той дивовижний стан співтворчості, коли впродовж двох днів майже безперервного спілкування з моделлю художник «писав, писав, писав; реготали, реготали, реготали; теревенили, теревенили, теревенили» (з листа Стасова Д. В. Стасову від 2/14 травня 1883 р. [4, с. 442]). У результаті з'явився образ натхненний і поетичний і водночас конкретний і переконливий, одномоментний і такий, що вловлює щось позачасове в характеристиці моделі.

Дрезденський портрет 1883 р. будується вже на принципово іншій, ніж портрет 1873 р., основі. На відміну від монологічного характеру першого портрета, він внутрішньо діалогічний. Розворот постаті на художника ототожнює позиції художника і глядача, одночасно ототожнюючи реальний простір роботи над зображенням і смисловий простір його сприйняття глядачем, надаючи й тому, й іншому якості перцептивності.

Глядач тим самим отримує можливість ніби взяти участь у тому діалозі, який відбувався між художником і моделлю [4, с. 442]. Модель тут не домінує над простором, а лише «збирає», фокусує його на себе, посідаючи в ньому хай і чільне, проте вже не самодостатнє місце. Саме це й підкреслюється зсунутістю постаті вправо та «неукомпонованістю» положення правої руки, випадково зрізаної лівим краєм зображення.

Подібний діалогізм також повною мірою відповідає новим якостям, що виникли до цього часу у взаєминах Репіна і Стасова [1, с. 91–120; 4]. Розглянуті



Іл. 3. І. Ю. Репін. *Портрет В. В. Стасова*. 1883. П., о. 74 × 60 см. Державний Російський музей, СПб (ДРМ)

в ряду, ці портрети свідчать про тенденцію, що намітилася, до виходу Рєпіна з-під впливу Стасова, до формування, а згодом і протиставлення художником своїх власних поглядів на мистецтво і своєї світоглядної позиції поглядам і позиції критика. Однак художник тут ще не самостійний і змушений апелювати до позиції та думки глядача як до того, що може посилити та надати суспільної значущості його власній позиції.

Спалах натхнення і могутня творча напруга, що зазвичай супроводжує подібну самозабутню роботу, вимагають виходу в її продовженні. Те, що вона перервалася, було рятівним для портрета, але не задовольнило художника. Він зберігав внутрішню незадоволеність роботою протягом усієї подорожі, про що свідчить його лист до Д. В. Стасова від 24 червня 1883 р.: «Перший портрет (1873 р. – Авт.) краще виражає його (Стасова. – Авт.)» [4, с. 445].

Мабуть, на цю незадоволеність вплинула і подальша подорож, під час якої дедалі сильніше виявлялися розбіжності між Рєпіним і Стасовим у їх поглядах на домінуючу суспільну роль мистецтва, на чому наголошував Стасов, і на його самодостатність і незалежність від суспільного контексту, що відстоювалося Рєпіним. У Мадриді, куди після Дрездена прямували мандрівники, ці розбіжності ледь не перейшли у відкриту сварку, чому дедалі проблематичнішою видавалася втілена в портреті гармонія діалогу. Стасов дедалі більше «підминав» співрозмовника, непомітно, але наполегливо нав'язуючи йому свої думки, своє розуміння і сприйняття мистецтва [4, с. 508–509].

Мабуть, підсвідомо Рєпін прагнув позбутися цього інтелектуального тиску з боку Стасова. У цих умовах портрет 1873 р. дедалі більше сприймався художником уже не як «пам'ятник кумиру», а як точна фіксація характеру. У 1878 р. його висловив І. С. Тургенев у вірші в прозі «З ким сперечатися...»: «Не сперечайся тільки з Володимиром Стасовим!» [14, с. 570]. Невипадково авторське перемальовування саме з цього портрета Рєпін подарував Стасову з дарчим написом у 1887 р. [9, с. 351], – у рік, коли здійснював нову подорож Європою, але вже наодинці, спілкуючись зі Стасовим лише листами, та втім, безумовно, згадуючи їхній спільний досвід і внутрішньо полемізуючи з критиком.

Дрезденський портрет відкрив перед Рєпіним проблему поетичної інтерпретації образу Стасова засобами живопису. Досвід, що вийшов у Дрездені «сам собою», завдяки збігу обставин, наприкінці 1880-х рр. стає все більш захопливим для Рєпіна портретним завданням. У його творчості з'являються такі роботи, як «Бабка» (1884), портрети Г. Г. М'ясоєдова (1886), М. П. Беляєва (1886), С. Мен-тер (1887), Л. М. Толстого (1887), М. О. Мікешина (1888), К. М. Фофанова (1888), В. І. Ікскуль фон Гільденбандт (1889), де розв'язується аналогічне завдання. Безумовно, ці чудові рішення готували нове звернення до образу Стасова – таке, в якому домінувало б тепер поетичне почуття художника.

Нагода випала в Старожилівці поблизу Парголова під Петербургом на дачі Стасова. Випадок цей тим більше чудовий, що, як згадує Стасов, «і поза, і рух – усе це вийшло зовсім ненавмисно, несподівано для самих нас двох» [7, с. 58]. Але це тільки зовнішнє враження. А. К. Лебедев і О. В. Солодовников вказують, що Рєпін неодноразово повертався до вже написаного портрета, змінював колір і тон костюма критика, цілеспрямовано домагаючись певного бажаного ним трактування образу (див.: [7, с. 58]).

Але є і ще один аспект цієї проблеми: Рєпін прагнув зберегти в роботі, котра почалася як етюд, а закінчувалася вже як програмний твір, природність, органічність, безпосередність художнього рішення. Шукана ним поетичність образу пов'язувалася митцем із самою моделлю, а не з використовуваними засобами втілення та інтерпретації її образу у творі. Цим концепція рєпінського реалізму збігалася з тим його розумінням, що утвердилося в сучасній художникові літературі, зокрема поезії, де глибина ліричного почуття виражалася скромними образотворчими засобами, а позиція автора не домінувала над образом персонажа.

Цій ілюзорній природності образу сприяла й та обставина, що за містом Стасов часто ходив у вільному жупані народного крою. В одному з них він зображений на парголовській дачі на фотографії 1886 р., опублікованій Г. І. Прибульською [8, с. 210]. Збереглася також значна кількість фотографій Стасова в народному костюмі, що належать до інших періодів його життя [7, с. 11, 57, 61, 81] (іл. 4).

Невеликий етюд 1889 р. з критика, взятого на зріст, вирішує винятково живописну задачу гармонії яскравої червоної сорочки та літньої пожухлої зелені дерев (іл. 5). І. Е. Грабар зазначає, що «особливо добре написана мініатюрна голова» [2, с. 280]. Невеликий цей етюд споріднений з чудовим етюдом 1891 р. з Л. М. Толстого в зріст у лісі. У це ж коло потрапляє і прекрасний за живописом, хоча й написаний не винятково з натури, а закінчений художником уже «від себе» плернерний портрет Л. М. Толстого, відпочиваючого під деревом (1891).

Досвід цих портретів показує, що поетична трактовка образу Стасова не була унікальною у творчості Рєпіна. Величезна серія різночасових портретів Толстого, виконаних олією, аквареллю, олівцем, демонструє загальну закономірність праці Рєпіна над образом, котрий цікавив митця і як людина, як суспільна постать, і як художник у найширшому сенсі (іл. 6–8). Спочатку Рєпіним виконувався, так би мовити, «об'єктивний» портрет, портрет-пам'ятник, а потім виникали все більш «суб'єктивні» інтерпретації образу, в яких проявлялося милування художника своєю моделлю, в яких усе більшою мірою проявлялася поетична інтерпретація образу. Не завжди і не всі вони досягали досконалості. Рєпін відчував цю обставину, і, як можна вважати, гостро переживав її. Для пізнього періоду його творчості ця гострота часто ставала приводом для численних перероблень уже



Іл. 4. В. В. Стасов у колі рідних та знайомих (праворуч – поет С. Я. Маршак). Острогозьк (Воронезька обл.). Поч. XX ст. Острогозький історико-мистецький музей ім. І. М. Крамського

закінчених творів, що не йшло на користь їхній художній якості. Більшою мірою це проявилось саме в толстовській серії. Портретам Стасова в цьому сенсі більше «пощастило».

Домінування живописного завдання над завданнями «об'єктивної» психологічної характеристики, яке є в наявності в названих роботах, свідчить про нове коло творчих проблем, котрими захоплений у цей час Рєпін. Намацані в етюдах підходи до вирішення поетичного образу живописними засобами він прагне реалізувати у великій картинній формі. У результаті «толстовських» дослідів виникає невдале полотно «Лев Толстой на молитві» (закінчено і виставлено його було 1901 р., але розпочато в Ясній Полянці ще 1891 р. [5, с. 223]), для якого, на думку І. Е. Грабаря, «в маленькому начерку фарбами <...> (було. – Авт.) надто мало даних для портрета на великому полотні» [2, с. 276–277].

Етюд зі Стасова – до цього твору Рєпін повертався ще 1890 р., змінюючи його колористичний і композиційний лад [8, с. 212], – перетворитися на велику форму не встиг. На початку 1890-х рр. між Рєпіним і Стасовим назріває розрив, найглибший і найпринциповіший в історії їхньої дружби, що й стався 1893 р. і на п'ять років перервав їхні стосун-

ки [2, с. 91–120; 4, с. 509]. Приводом для нього стала праця Рєпіна на ниві реформи петербурзької Академії мистецтв. Стасов, який ще в молоді свої роки піддався анафемі всі академії світу, вбачав у цьому кроці митця, за долю якого відчував власну відповідальність, – помилку, яку не міг йому пробачити. Тому будь-які стосунки між ними були припинені.

У вирішенні парголовського портрета 1889–1890 рр. спостерігається продовження тенденції, започаткованої портретом 1883 р. У парголовському етюді простір цілком домінує над постаттю, а низька точка зору і яскраво-червоний каптан відіграють роль «маніфестації» тих ідей, що злилися з образом Стасова для глядача кін. XIX ст.

Треба зазначити, що Стасов і сам із задоволенням грав цю закріплену за ним громадською думкою роль, цілком свідомо перетворюючи своїм «маскарадом» побутовий сюжет прийому гостей на дачі на маніфестацію певних «актуальних соціальних і культурних смислів».

Однак художник уже не ототожнює себе з цим масовим глядачем, вирішуючи, як ми бачили, свої власні пластичні завдання. Зосереджуючись на їхньому не тільки професійному, а й світоглядному (що особливо важливо в розвитку «стасівського»



Іл. 5. І. Ю. Рєпін. *Портрет В. В. Стасова*. 1889–1890. Д., о. 40 × 37,6 см. ДТГ



Іл. 6. І. Ю. Рєпін. *Л. М. Толстой на відпочинку в лісі*. 1891. ДТГ



Іл. 7. І. Ю. Рєпін. *Л. М. Толстой босий*. 1891. ДТГ

сюжету!) значенні, він надалі використовує прийом «маскараду» саме як засіб свого, авторського, впливу на створюваний ним образ.

Судячи з усього, саме завдання створення поетичного образу, особливо підстобнуте невдачами з «Толстим», актуальності для Рєпіна не втратило і в період незлагоди зі Стасовим. Більше того, досвід парголовського і яснополянського етюдів, а також подальшої роботи над «Толстим на молитві» підказав Рєпіну хід із вибудовуванням поетичного образу безпосередньо в натурі – хід, який у цей же час із успіхом здійснював В. О. Серов і який Рєпіну в силу притаманного йому творчого методу практично жодного разу ще не вдалося до кінця реалізувати.

Такою реалізацією і стає портрет 1900 р. (іл. 9) – найбільший з портретів Стасова, для якого він позував у шубі, незважаючи на травневу спеку, що стояла під час створення цього полотна.

Цей портрет наскрізь риторичний. Монументальне зображення білобородого старця в зимовій шубі на білому – «зимовому» – тлі є більшою мірою алегорією «зимового» періоду в житті літнього навченого інтелектуала, аніж портрет власне Стасова з його збереженням, незважаючи на роки, вибуховим темпераментом і характером завзятого сперечальника.

Блискуче вирішений у тоні монументальний силуетний образ, проте, мабуть, не задовольняв Рєпіна, і він повторює «досвід з перевдяганням», поєднуючи роботу над великою портретною формою з давньою парголовською ситуацією: Стасов у жупані народного крою, у якому він приймав гостей на своїй дачі, в обстановці живого спілкування



Лл. 8. І. Ю. Рєпін. Л. М. Толстой на молитві. 1901. ДРМ



Лл. 9. І. Ю. Рєпін. Портрет В. В. Стасова. 1900. П., о. 107,5 × 72 см. ДРМ

з близькими за духом людьми. Змінюється лише місце дії – це тепер «Пенати», в яких митець почувається не гостем, а господарем (іл. 10), вільний від умов, що сковують роботу, і може, незважаючи на урочистий привід побачення – святкування власного дня народження, цілком віддатися творчості.

У контексті тієї безпосередньої й природної ситуації, в якій творився цей останній, 1905 р., портрет (іл. 1), він видається серед низки «костюмованих» зображень критика найорганічнішим і найпослідовніше вирішеним. Фігура і простір у ньому врівноважені таким чином, що не пригнічують одне одного: вбудовані одна в одну «рами» зображення надають образу одночасно і динамізм, і стійкість. Композиція портрета завдяки несподіваному обрізу постаті виявляється відкритою, але не в напрямку до художника, а в напрямку до когось, хто перебуває поза полем зображення.

Цим кимось були гості, які розмовляли зі Стасовим. «Кимось» потенційно може стати і глядач, на якого спрямована «маніфестація», що виражається костюмом критика. Позиція художника тут – позиція третейського судді в суперечці, мовчазного учасника чужого діалогу, точніше, монологу Стасова, спрямованого на когось третього. Ця позиція не ототожнюється ні з позицією моделі,



Іл. 10. В. В. Стасов, І. Ю. Рєпін та О. М. Горький на дачі Рєпіна в «Пенатах». Фото М. П. Дмитрієва, 1904.
Державний архів аудіовізуальної документації Нижегородської обл.

ні з позицією глядача. Вона максимально незалежна, завдяки чому художник може одночасно будувати і психологічно ємний, і переконливий образ, і розв'язувати колористичні, декоративні завдання, які представляють спеціальний професійний інтерес, захоплюють художника своєю важкістю і складністю і є втіленням та маніфестацією його власних уявлень про «чисте мистецтво», що в цей час вельми його цікавили та були одним з приводів для нескінченних суперечок з критиком.

Отже, зробімо висновки. Останній репінський портрет Стасова з колекції Харківського художнього музею підводить підсумок низки портретів відомого критика, що їх створював митець протягом більше 30-ти років. Цей портрет писаний з великим захопленням, швидко і легко. Живописне завдання вирішене блискуче. Голова виліплена чудово. Стасов зображений слухачем невидимого глядачеві співрозмовника, але він уже готує свої контраргументи, нетерпляче перебираючи в руках пенсне. Композиція портрета надзвичайно природна. Рєпін демонструє тут і глибоку повагу, і прихильність до цієї людини, що збереглися в ньому, і досягнуту ціною довгого і важкого духовного розвитку самостійність у поглядах на мистецтво, які вже звільнилися з-під стасівського впливу і не вкладаються в прокрустове ложе його формул.

Саме це зображення виникло в період, коли художник, який дуже гостро відчував «дух часу», прагнув, зберігаючи накопичений досвід психологічного портрету, відкрити нові можливості розвитку живописного реалізму, співзвучні новим завданням художньої творчості вже у XX ст.

Ці нові завдання виникли, коли творчий шлях Рєпіна вступив у свою завершальну фазу. І у шістдесятирічного майстра вистачає сил не тільки звернутися до нових пошуків, а й виявити на цьому шляху нові знахідки. До них, що складають нову поетику його пізньої творчості, все ще недостатньо вивченої і малооціненої, – і належить харківський портрет Стасова [15, с. 195–214; 16; 17].

Дослідження його образотворчої структури в низці попередніх зображень і в контексті сучасних йому творчих проблем дає змогу зрозуміти деякі суттєві риси цієї поетики: звільнення власної творчої позиції від впливу позицій моделі та глядача; ліричну поетизацію образу, пов'язану з вирішенням власних творчих проблем, але водночас органічну природі моделі; «автопортретність» та діалогічність створюваного образу. Не завжди Рєпіну вдавалося уникнути на цьому новому для нього шляху протиріч і досягти гармонії та досконалості. У харківському портреті Стасова це йому, безумовно, вдалося. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грабарь И. Э. Репин : монография в 2 т. Москва : Издательство АН СССР, 1963. Т. 1. 332 с.
2. Грабарь И. Э. Репин : монография в 2 т. Москва : Наука, 1964. Т. 2. 331 с.
3. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве. Москва : Государственное издательство ; Петербург : Светозар, 1922. 111 с.
4. Зильберштейн И. С. Путешествие Репина и Стасова по Западной Европе в 1883 году. Репин : В 2 т. / ред. : И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1948. Т. 1. С. 429–524.
5. Илья Ефимович Репин, 1844–1930 : К 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки / авт.-сост. : Г. С. Чурак [и др.]. Москва : Красная площадь [и др.], 1994. 311 с.
6. Кириллина Е. В. Репин в «Пенатах». Ленинград : Лениздат, 1977. 208 с.
7. Лебедев А. К., Солодовников А. В. В. В. Стасов. Москва : Искусство, 1982. 192 с.
8. Прибульская Г. И. Репин в Петербурге. Ленинград : Лениздат, 1970. 296 с.
9. Репин И. Е. Воспоминания о В. В. Стасове (1923). Репин : В 2 т. / ред. : И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1948. Т. 1. С. 347–372.
10. Репин И. Е. Из воспоминаний о В. В. Стасове. Репин И. Е. Далекое близкое. [7-е изд.]. Москва : Искусство, 1964. С. 283–298.
11. Репин И. Е. Избранные письма : В 2 т. / [сост. и авт. вступ. ст. И. А. Бродский]. Москва : Искусство, 1969. Т. 1 : Письма, 1867–1892. 445 с.
12. Репин И. Е. Избранные письма : В 2 т. Москва : Искусство, 1969. Т. 2 : Письма, 1893–1930. 463 с.
13. Твори І. Ю. Репіна у Харківському художньому музеї : альбом / Харківський художній музей ; сост. О. Й. Денисенко. Харків, 1994. 32 с. : іл.
14. Тургенев И. С. Дым ; Новь ; Вешние воды ; Стихотворения в прозе. Москва : Художественная литература, 1981. 608 с.
15. Шило А. В. Загадки Репина. Харьков : Новое слово, 2004. 278 с.
16. Шило А. В. Репин и Стасов: история в портретах. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 1998. № 3. С. 57–59.
17. Шило А. В. Репин и Стасов: последний портрет (подходы к исследованию). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2002. № 1. С. 91–96.

REFERENCES:

1. Grabar, I. E. (1963). Repin (Vol. 1). Moscow: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russian].
2. Grabar, I. E. (1964). Repin (Vol. 1). Moscow: Nauka. [In Russian].
3. Evreinov, N. N. (1922). Original o portretistakh. K probleme subektivizma v iskusstve [Original about portrait artists. To the problem of subjectivism in art]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo; Peterburg: Svetozar. [In Russian].
4. Zilbershtein, I. S. (1948). Puteshestvie Repina i Stasova po Zapadnoi Evrope v 1883 godu [Repin and Stasov's Journey to Western Europe in 1883]. In I. E. Grabar & I. S. Zilbershtein (Eds.). Repin (Vol. 1, pp. 429–524). Moscow; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russian].
5. Churak, G. S. et al. (Eds.). (1994). Ilya Efimovich Repin, 1844–1930: K 150-letiiu so dnia rozhdeniia [Ilya E. Repin, 1844–1930: On the occasion of the 150th anniversary of his birth] [Katalog]. Moscow: Krasnaia ploshchad [et al.]. [In Russian].
6. Kirillina, E. V. (1977). Repin v "Penatakh" [Repin in "Penaty"]. Leningrad: Lenizdat. [In Russian].
7. Lebedev, A. K. & Solodovnikov, A. V. (1982). V. V. Stasov. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
8. Pribulskaia, G. I. (1970). Repin v Peterburge [Repin in Petersburg]. Leningrad: Lenizdat. [In Russian].
9. Repin, I. E. (1948). Vospominaniia o V. V. Stasove (1923) [Memories about V. V. Stasov (1923)]. In I. E. Grabar & I. S. Zilbershtein (Eds.). Repin (Vol. 1, pp. 347–372). Moscow; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russian].
10. Repin, I. E. (1964). Iz vospominanii o V. V. Stasove [From memories about V. V. Stasov]. In I. E. Repin. Dalekoe blizkoe [It is far and near] [7th ed., pp. 283–298]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
11. Repin, I. E. (1969). Izbrannye pisma: T. 1: Pisma, 1867–1892 [Selected letters: Vol. 1: Letters, 1867–1892], I. A. Brodskii (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
12. Repin, I. E. (1969). Izbrannye pisma: T. 2: Pisma, 1893–1930 [Selected letters: Vol. 2: Letters, 1893–1930], I. A. Brodskii (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
13. Denysenko, O. Y. (Ed.). (1994). Tvory I. Yu. Repina u Kharkivskomu khudozhnomu muzei [Works of I. Yu. Repin in the Kharkiv Art Museum]. [In Ukrainian].
14. Turgenev, I. S. (1981). Dym; Nov; Veshnie vody; Stikhotvoreniia v proze [Smoke. Something new. Spring waters. Poems in prose]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. [In Russian].
15. Shilo, A. V. (2004). Zagadki Repina [Repin's Riddles]. Kharkiv: Novoe slovo. [In Russian].
16. Shilo, A. V. (1998). Repin i Stasov: istoriia v portretakh [Repin and Stasov: history in portraits]. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education, 3, 57–59. [In Russian].
17. Shilo, A. V. (2002). Repin i Stasov: poslednii portret (podkhody k issledovaniiu) [Repin and Stasov: the last portrait (approaches to research)]. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Art, 1, 91–96. [In Russian].

DOI 10.33625/hudprom2023.01.084

Oleksandr SHYLO, Nataliia TYMOFIEIEVA, Yurii PIANYDA
ABOUT THE PORTRAIT OF V. V. STASOV BY I. YU. REPIN FROM THE COLLECTION
OF THE KHARKIV ART MUSEUM

In 1907, the collection of the Kharkiv Art and Industrial Museum received a portrait of V. V. Stasov from the author. The portrait was written by I. Repin in 1905 in Penaty. This was the last portrait of Stasov, created by Repin from life. A portrait from Kharkiv collection completes the series, which includes several pictorial images. These are portraits of 1873; 1883, created in Dresden during a joint trip of the artist and critic to Europe; 1889–1890 – in a red shirt; 1900 – in a fur coat. It is worth noting that out of five picturesque portraits, three are costumed, specially conceived as “portraits with disguises”. Why did the artist need this masquerade? What does this portrait say about Repin’s personality and Repin’s work?

The history of the creation of this portrait is considered in two contexts: firstly, those artistic tasks that the artist solved in the whole series of the mentioned images of the critic; secondly, in the biographical context of the relationship between the artist and the critic for more than thirty years. It is shown how, from the first to the last portrait, the trajectory of the artist’s exit from the influence of the critic’s ideas and his acquisition of his own views on art is outlined. In accordance with this, the composition of the work changed from portrait to portrait, in which the artist’s arbitrariness in solving the image of the critic is increasingly manifested. Deciding on the composition of each of the portraits, Repin at least demonstrates how in his work there was a transition from complete immersion in the content of the critic’s monologue to their dialogic relationship and departure from Stasov’s postulates as his own artistic worldview was formed.

The authors defend the point of view on the portrait of Stasov from the collection of Kharkiv Art Museum as an outstanding work of the late period of I. Yu. Repin, who still needs to be deeply researched.

KEYWORDS: Repin, Stasov, portrait, composition, image, dialogue

Стаття надійшла до редакції: 15.03.2023

Прийнята до публікації: 01.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

© Шило О., Тимофєєва Н., Пянида Ю., 2023

ХУДОЖНИК НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ ПЕТРА ЛЕВЧЕНКА

ID ORCID 0000-0002-8452-4973

Наталія ІГНАТЬЄВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Статтю присвячено маловивченій творчості українського художника Петра Олексійовича Левченка, а саме виявленню історико-культурних підстав щодо якісних змін стильових особливостей його художньої манери, починаючи з ранніх етапів становлення до періоду сформованої зрілої майстерності. У статті розглянуто та проаналізовано основні художні течії та стилі епохи (кін. XIX – поч. XX ст.), коли відбувалася трансформація поглядів художника на цілі та завдання мистецтва живопису, яка безпосередньо вплинула на еволюцію творчих пошуків майстра, на його творчий «почерк». У даній роботі проведено деякі паралелі з особистісними рисами, з людською долею художника (засновані на нечисленних спогадах про життєвий шлях Петра Левченка), з його прийняттям новітніх течій художнього життя сучасної йому епохи, зроблено припустимі висновки щодо зв'язку його особистісних якостей та творчих переваг зі сприйнятливістю до нових тенденцій у мистецтві, нової філософії імпресіонізму. У статті розглянуто все жанрове багатство спадщини Петра Левченка: пейзажі, плернерні етюди, інтер'єрний живопис. Аналіз технічних, композиційних, колористичних характеристик творів, найхарактерніших для розуміння еволюції його художнього стилю, дозволив наочно підтвердити зроблені у статті висновки. У результаті проведеного дослідження визначено унікальні стильові характеристики живопису Петра Левченка, його новаторські досягнення в живописі, які в сукупності мають риси мистецького феномену в культурі України. У статті наголошується на важливості перспектив вивчення творчості Петра Левченка як явища, що належить як українській, так і світовій мистецькій спадщині й демонструє взаємозв'язок та взаємопроникнення українських і світових тенденцій у художній культурі.

Ключові слова: стильові характеристики живопису, художні парадигми, імпресіонізм, пейзаж, етюд, інтер'єрний живопис

ВСТУП

Віртуозний живописець та рисувальник, який не знайшов визнання за життя і не дуже прагнув цього, який багато й натхненно працював, але працював тихо, мовчки, заглибившись у процес творчості, жив не публічно, який досить рідко, особливо в останні роки життя, демонстрував свої роботи на різних виставках, бо не любив «міщанських» суджень і критики, що ці виставки супроводжували, не надто відомий, на жаль, серед широкої публіки й у наші дні... І водночас – чарівний у колі друзів, неймовірно талановитий у різних видах мистецтва, майстер, який постійно шукав художню істину, сміливо змінював у різні періоди життя манеру письма, жваво сприймав методи новітніх мистецьких течій [11; 13]. Усе це поєднується в одному унікальному українському художнику, Петрові Олексійовичі Левченку, привабливість та феномен творчості якого викликають щире захоплення та непідробний науковий інтерес.

Однак дослідження творчості П. О. Левченка, на жаль, зустрічають серйозні перешкоди, пов'язані з тим, що частина його творів була втрачена, багато картин зникло в роки фашистської окупації України. В останній період творчості мистець вів самотній спосіб життя, практично не зберігся його листування. «Мало відомостей про життя цього художника, поета української природи, залишилося нам», – писав мистецтвознавець, автор нарисів про його життя Михайло Павленко [11, с. 9].

Видатний український мистецтвознавець С. І. Побожій, який присвятив деякі свої дослідницькі праці творчості Петра Левченка, зазначав: «Займаючись вивченням творчості слобожанського художника, уродженця Харкова Петра Олексійовича Левченка (1856–1917), зокрема його путівельського періоду, зіткнувся зі значною кількістю проблем. Серед них – обмаль архівних матеріалів, відсутність листування, документально підтвердженої біографії митця та повного каталогу його творів. Усе це надзвичайно ускладнює

дослідницький процес. Тому поява будь-яких нових матеріалів щодо життя та діяльності цього митця є неординарним явищем у мистецтвознавстві» [15, с. 155].

Нечисленні, але самовіддані дослідження життєвого та творчого шляху Петра Левченка в роботах М. Безхутрого [5; 6], С. Побожія [13; 15], М. Павленка [11], Ю. Дюженка [14], О. Денисенко [19; 20], Т. Павлової [10], В. Немцової [9] мають неперевершене значення для розуміння особистості та творчих прагнень митця.

Але недостатність документальних та архівних матеріалів про його художній шлях, котрий, як і шлях кожного видатного митця, нерозривно пов'язаний зі всіма рисами епохи, в якій художник жив та працював, можна значно компенсувати зверненням до історико-культурних процесів у Європі та в Україні. Ці процеси були тими рушійними силами, які впливали на еволюційні та революційні зміни в художньому житті епохи, котра сформувала початок та у котрій здійснювався розвиток творчої долі мистця.

Розвідки науковців, які присвятили свої роботи розвитку європейського та українського мистецтва кін. XIX – поч. XX ст.: Н. Асеевої [1; 2; 3], Д. Ревалда [16], А. Перрюшо [12], О. Жбанкової [7], Л. Савицької [17], Г. Скляренко [18], Ю. Бабуніч [4], М. Юр [21], дають розгорнуте та науково обґрунтоване уявлення про еволюцію художнього життя цієї епохи.

Тому мета даної роботи полягає у визначенні основних художніх ознак, компонентів та стильових характеристик живопису Петра Левченка в контексті глобальних процесів формування нових художніх парадигм кінця XIX – початку XX ст.

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ІМПРЕСІОНІЗМ І УКРАЇНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ. ДОБА ПЕТРА ЛЕВЧЕНКА ТА ЙОГО РОКИ НАВЧАННЯ

У другій половині XIX ст., коли з'явився на світ майбутній художник, радикально змінилась соціальна та духовна картина світу під впливом трьох факторів: демократії, експериментальної науки та індустріалізації. Бурхливий розвиток виробництва та великих міст у Європі, в яких народжувався новий ритм життя, нові потреби та культурні традиції, привели до певних сперечань, притаманних тому часу, – науково-технічних, соціально-політичних, до кризи суспільної свідомості, до зміни багатьох філософських концепцій, до кризи культури.

На зміну прихильності суспільної думки до реалізму прийшли тенденції умоглядної очевидності. Ці процеси відбувалися і у філософії, і в науці, і в мистецтві. Це був період, коли в художній культурі принципи реалізму, принципи максимальної об'єктивного погляду на людину та світ почали втрачати свою актуальність. На цьому тлі назріли

інші тенденції, інші завдання – розкриття суб'єктивного світу людини та прагнень саме митця як особистості. Завдяки появі нової форми мислення виникла необхідність і в активних пошуках нових виразних засобів у мистецтві, які б могли дати відповідь на питання взаємозв'язків між тим, що є явним і неявним, наочним та умоглядним, приватним та спільним.

Саме в той час із глибин реалізму народжувалась нова течія, новий стиль у мистецтві – імпресіонізм. Це була епоха формування поглядів та таланту імпресіоністів, які шукали новий підхід до зображення навколишнього світу [16, с. 24]. Імпресіонізм протиставив об'єктивному світові суб'єктивний, у ньому яскраво проявляється індивідуалізм, увага до особистості. Імпресіонізм привніс у художню культуру та професійну художню творчість свободу бачення, індивідуальне сприйняття, певний демократизм у тому художньому сенсі, коли художник та публіка перебувають на одному рівні емоцій, відчуттів, вражень. «Специфіка світоглядного імпресіоністичного ідеалу полягала в узагальнено змістовному емоційному відношенні до мінливості світу. У цьому була суть розуміння імпресіонізму як нового напрямку в мистецтві» [21, с. 277].

Доволі часто історію розвитку живопису поділяють на дві частини: до появи імпресіонізму – та після. У наш час заведено вважати творчість імпресіоністів не дуже віддаленою від класичної традиції. Французькі імпресіоністи вчилися у класичній художній школі, ввібрали у свою свідомість як досвід художників старшого покоління, так і різноманітні художні течії своєї епохи: класицизм, романтизм, реалізм. Загалом кажучи, імпресіоністи продовжували і практику, і теорії своїх попередників, але відмовилися від сліпого слідування методам славетних майстрів. «Замість цього з уроків минулого та сьогодення вони витягли нові концепції та створили своє особисте мистецтво» [16, с. 24]. Але в сприйнятті художньої спільноти Західної Європи др. пол. XIX ст. ідеї імпресіонізму нагадували потужний вибух, який змітає канони салонного живопису та академізму.

У другій половині XIX ст. відбувається процес формування української національної школи живопису, зокрема пейзажного живопису. Його становлення і розвиток більш пов'язані з впливами реалістичної традиції, але деякі українські майстри, особливо в таких зосередженнях художнього життя, як Київ, Львів, Харків, та саме ті, що побували чи навчалися у Франції, на зламі століть використовували новітні тенденції імпресіонізму [4, с. 46].

Як вважають мистецтвознавці, прояви імпресіонізму в українському живописі пов'язані з виникненням наприкінці XIX ст. методу плеренного етюд, в якому відтворювався стан природи в певній світло-кольоровій ситуації, миттєва неповторна емоція та який отримав назву «пейзаж настрою», або ліричний пейзаж [2, с. 128]. Разом

з палітрою колористичних «вражень» та з принципами плеризму в українському живописі у 80-ті рр. XIX ст. з'явилися й інші художньо-стильові риси імпресіонізму: ескізна манера письма, роздільно накладені мазки, невимушеність композиції, розмитість контурів, гострота ракурсів, але ці риси мали виражені неповторні регіональні особливості [4, с. 46].

Європейський імпресіонізм мав усі ознаки єдиного стилю, попри своєрідний художній шлях та творчу манеру кожного художника – представника нового напрямку. «В Україні імпресіонізм не набув форм самостійної школи... В Україні ми можемо говорити лише про стилістичні особливості імпресіонізму у творчості окремих майстрів» [8, с. 15].

Саме в цей період, на зламі історичної та художньої епох, відбувалося професійне становлення та склався унікальний стиль живопису Петра Левченка, який народився 1856 р. в Харкові. Не менш ніж простежити риси епохи, здається важливим уважно придивитися до формування людської та мистецької вдачі майбутнього художника, яка надалі зробить можливим сприйняття ним певних рис художнього «обличчя» епохи, з яким мистця зіштовхне доля.

Петру Левченку, з дитинства емоційно розвинутому, були цікаві безтурботні пустощі та веселощі, його вирізняло прагнення до волі та водночас любов до самотності, нестримна активність та вміння зосередитися на улюбленій справі.

У багатодітній родині заможного купця, власника канатної фабрики Олексія Івановича Левченка, Петро був первістком, найулюбленішою дитиною. Добрий матеріальний стан батьків дозволяв їм балувати старшого сина. Молодша сестра майбутнього художника Віра Олексіївна у своїх спогадах розповідала: «Коли ми жили на дачі, то він ходив на полювання, катався верхи, жив на волі, у місті теж усі його примхи виконувалися... Він водився з вуличними хлопчиками, ходив на ходилицях, грав з вогнем і мало не вчинив у нас пожежі. Але іноді кидав свої витівки, сідав за книгу і його вже важко було відірвати від читання... Любив малювати...» (цит. за [15, с. 156]).

Навчався Петро у Другій харківській чоловічій гімназії. Віра Олексіївна розповідала, що великих успіхів у навчанні Петро не мав, вірогідно, це було пов'язано з емоційністю хлопчика, з його художньою чутливістю [15, с. 156]. У малюванні, навпаки, він робив великі успіхи (першим здобутком Петра на петербурзькій виставці учнівських робіт стало те, що одну з його картин було відзначено срібною медаллю), вчитель його – знаний харківський художник і педагог, учень великого Карла Брюллова Дмитро Іванович Безперчий, який звернув увагу на визначні здібності Левченка, оцінив природну обдарованість свого учня, приділяв йому багато уваги [там само].

Водночас юнак захопився музикою і брав уроки в Іллі Слатіна, директора Харківського музичного

училища. Віра Олексіївна згадувала: «У цей час він почав навчатися музики, і це мистецтво стало для нього головним. Він так захоплювався музикою, що займався по 8 годин щодень» (цит. за [15, с. 156]). Але професійне захоплення музикою було перерване травмою руки. Петро Олексійович знов повернувся до рисування та живопису після закінчення гімназії. За спогадами сестри, спершу він навчався (завдяки рекомендаційному листу Д. І. Безперчого) у відомій в Харкові приватній художній студії Єгора Шрейдера, популярного харківського художника тих часів, – це допомогло талановитому початківцю не тільки опанувати мистецьку грамоту, а й надалі викладати, – потім вступив до Петербурзької імператорської академії мистецтв [15, с. 156].

Він був старанним та успішним студентом, весь час віддавав навчанню. «Навчання Левченка в академії мистецтв у Санкт-Петербурзі (1878–1883) позначилося опануванням майстерності та формуванням світобачення під орудою та впливом знаних педагогів П. Чистякова, М. Клодта, В. Орловського» [13, с. 3]. Допитливий інтерес до секретів живопису часто приводив молодого мистця до залів Ермітажу, до виставок передвижників. Студент копіював картини великих Ф. О. Васильєва, О. К. Саврасова, В. Д. Поленова, захоплювався картинами В. М. Васнецова, В. І. Сурікова, І. І. Левітана. Академічна художня освіта наштовхувала його на думку, що справжнє мистецтво – це ретельне відображення навколишнього світу. «Набуті тут професійні вміння спиралися також на знання, почерпнуті зі скарбниці світового мистецтва, зокрема французьких художників-пейзажистів, твори яких він міг бачити в Ермітажі» [13, с. 3]. Учителі цінували його рисунки та композиції, молодий художник у період навчання отримав декілька нагород.

Але саме перед захистом дипломної роботи він залишає навчання в академії. Причина такого вчинку досі невизначена. Сестра художника згадувала: «Уже недовго йому залишалося до закінчення академії, але він раптом покинув її. Тому, що обтяжувався різними правилами і став справді «вільним» художником» (цит. за [15, с. 156]). Можна припустити, що Левченко пішов з академії тому, що був неймовірно чуйний до несправедливості та штучних обмежень. Як людину та митця, Левченка сформували поширені в останній чверті XIX ст. демократичні погляди, висхідна в той час у суспільстві соціальна та національна свідомість. Вочевидь, Петро Левченко не хотів бути офіційним академічним художником, приймати регламентовані теми та стандарти малювання. З початку свого шляху в мистецтві він вважав важливим вільний вибір тем у творчості та слідував за своєю природною, індивідуальною художньою інтуїцією у виборі засобів зображення [14]. Чутлива натура примушувала шукати виходу з казенних правил суворого академізму, і вже тоді художник обрав близькість природи, живе мистецтво, ближчий до життя шлях [11, с. 5].



Іл. 1. П. Левченко. *Вулиця на Подолі*. 1888. Карт., о. 20,1 × 39,3 см. ХХМ¹

РАННІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ЛЕВЧЕНКА Й ТРАДИЦІЇ ПЕРЕДВИЖНИЦТВА

Творчість цього мистця доволі складно розділити на чіткі періоди. На превеликий жаль, він рідко вказував дати на своїх творах. Як чутлива та допитлива творча особистість, Левченко завжди був у стані творчого пошуку, змін, експериментів. «Часто він сам себе «випереджає» своїми успішними роботами, а іноді у своєму пошуку він повертається до вирішених проблем» [14, с. 11].

У ранній період творчості майстер перебував під впливом передвижників, з 1886 р. постійно виставляв свої роботи у Товаристві пересувних художніх виставок. Головну увагу Левченко приділяв мотивам та сюжетам своїх творів, близьких до «передвижницьких», подекуди стримував свій художній темперамент, бо на перше місце ставив ідеологічний сенс картини [14]. «Первинні техніко-технологічні риси його творів... поетапне нанесення декількох кольорних шарів, подальше шліфування, просушування, загладжування чи, навпаки, збереження художніх особливостей фактури зі своєю рідною, з-поміж усіх майстрів харківської пейзажної школи лише йому притаманною матовою поверхнею, завдяки використанню певних барвників» [19, с. 38]. Мистецький спектр творів Петра Левченка в цей період – стриманий, тональне рішення його картин знаходиться в межах сріблясто-коричневої гами. Легкі, напівпрозорі фарби, крізь яких видно фактуру полотна, створюють відчуття туману, легкого саява [там само], емоційне враження смутку та туги.

Обрана майстром горизонтальна композиція картини «Вулиця на Подолі» (іл. 1), м'яка сіро-вохриста колористика твору, яка передає відчуття ранкового холоду, раннього серпанку, підкресленого довгою лінією горизонту та віддаленими танучими силуетами людей, невиразне міське середовище з самотньою вертикаллю вуличного ліхтаря, яка не впливає на загальну сумну горизонталь твору, створює меланхолійний та тужливий образ, але не може не зачарувати вишуканістю й точністю вибору художніх засобів.

У картині «Корчма» (іл. 2) «головним героєм» є старий будиночок, в якому відчувається простота й чарівність сільського побуту. Горизонтальна композиція, великий одноманітний простір неба, відсутність руху створюють відчуття сонного, неквапливого буття. У творі панує стримана вохристо-зелена гама, немає яскравих кольорних чи світлотіньових контрастів, що не заважає відчутти атмосферу полудня, спеки, розігрітого сонцем повітря. «У Левченка практично немає сліпучого прямого світла, натомість панують півтони різної сили та різних відтінків звучання, де градація світла й тіні в межах одного кольору багата і витончена, внаслідок чого виникає відчуття особливої глибини колористичної гами, мерехтіння барв, тонкого нюансування багатобарвних поєднань» [19, с. 38].

Уже в ранній період творчості починала розквітати багата палітра Левченка, проявлялося його вміння гармонізувати складні, витончені тони, вирішувати надскладні завдання колоритів [14]. «Саме «єство» колориту підносить роботи П. Левченка із зображенням народної архітектури: старих хат, вітряних млинів – до значення неминучого духовного зв'язку минулого і сучасного, його

¹ ОКЗ «Харківський художній музей»



Іл. 2. П. Левченко. *Корчма*. П. на фанері, о. 51,8 × 71,5 см. ХХМ

(зв'язку. – Ред.) поетизації, трактування буденного як прояву прекрасного» [19, с. 39]. У цій складній, вишуканій колористиці Левченка, іноді навіть у монохромності сіро-зеленої гами, нюансних сполуках золотистих, блакитних, зелених, вохристих відтінків розлита безсумнівна чарівність та витонченість художнього смаку митця, своєрідність та глибина сприйняття кольорових відтінків та гармонії кольору, поезія та музичність, що є основою його творчого почерку [20, с. 168].

Згодом його палітра стає все більш активною, яскравою, багатого, світло та повітря викликають у Левченка все більший інтерес. Погляди ж на мистецтво живопису змінюються – він упевнюється, що художник не повинен просто копіювати природу, ідеалізувати її. Він починає бачити завдання художника у створенні реальності, в якій він іде за своїм власним розумінням, почуттям краси та гармонії кольору. Гра світла все більш привертає його увагу, робить його живопис все більш емоційним. Мазок художника стає більш пастозним, енергійним, рішучим, він формує певну фактуру, «витончено моделює об'єм, передаючи відчуття трепетного середовища» [19, с. 39].

Твори майстра стають усе більш виразними за думкою, безпосередніми, сміливими і водночас ліричними, інтимними, щирими [14]. У них оспі-

вано життя української провінції: «...саме Левченко показав середовище проживання українців не в зовнішньому, сюжетному стані душі, а у своєрідності натури й характеру, можливо, особливостях національного темпераменту» [20, с. 168].

Передмістя провінційних містечок, вузькі вулички, покинуті хати з пошарпаними стріхами та стінами, з напівзруйнованими похилими парканами, сільські будиночки з солом'яними дахами, млини, церкви в глухих українських містах, міські задвірки, сільська місцевість, скромні інтер'єри – улюблені його сюжети [11]. Левченко практично не використовує широкий панорамний огляд, у його пейзажних роботах доволі рідко зображені люди, вочевидь художника приваблювала самота. Більшість його пейзажів композиційно побудовані так, що відчувається бажання майстра залишитися наодинці з обраним об'єктом зображення [14].

Вечірній етюд «Пейзаж з деревами» (іл. 3) виконаний у складній, шляхетній теплій гамі. Контражур, створений заходом сонця, який привабив митця, привносить у картину динамічний силует гілок та стовбурів дерев, а вишукане та широке за кольоровим спектром нюансування першого, тіньового плану демонструє філігранну майстерність художника.



Іл. 3. П. Левченко. Пейзаж з деревами. Етюд. Карт., о. 10,8 × 14 см. ХХМ

ПІСЛЯ ЄВРОПИ: ДОСВІД ІМПРЕСІОНІЗМУ

На 1895 р. припадає знакова подія з творчого життя художника – він вирушає в подорож Європою. За спогадами Віри Олексіївни, «йому вдалось отримати від якогось мецената суму на поїздку за кордон, і він скористався, побував у Парижі, пожив у Екс-ле-Бені...» (цит. за [15, с. 156]).

Поїздка до Франції та Італії тривала кілька років, життя у французькій столиці дало можливість познайомитися з новими течіями у світовому мистецтві, з творами імпресіоністів, з полотнами П. О. Ренуара, А. Сіслея, К. Моне, К. Піссарро, які пішли на ризикований крок – відмовились від такої улюбленої публікою «сюжетності», розкрили перед глядачем те, що найменш було привабливим та цікавим для нього досі: емоційне враження від кольору, безпосередність зображення, красу природи, якій художники цього напрямку були глибоко віддані, природну чарівність дерев, хатин, полів та долин, сільського життя, що викликало зневагу в публіки з «витонченим» смаком [16, с. 48].

У Франції Петро Левченко знайомиться з плерними етюдами майстрів нової течії. Пленер

став для імпресіоністів найважливішою умовою створення гідного художнього твору. Ежен-Луї Буден, попередник імпресіонізму та вчитель Клода Моне, зазначав: «Усе, що написано безпосередньо на місці, завжди відрізняється силою, виразністю, жвавістю мазку, яких потім не доб'єшся в майстерні» (цит. за [16, с. 48]). Також мистець вважав, що перше враження є найбільш правильним, що його необхідно ретельно намагатися зберігати протягом роботи над картиною, наполягав на важливості досягати загального враження від картини, а не від її деталей [16, с. 48].

Звісно, кожен з художників-імпресіоністів мав особисту прихильність до певних образів і деталей, кожен мав свій творчий почерк і своє особисте «звучання», але їх об'єднувала відданість природі, вірність своїм спостереженням, схожі концепції та методи. Відмова від звичної гладкої манери писання, узагальнення деталей, створення форм не за допомогою ліній, а моделювання їх за допомогою кольорних плям, з використанням протиставлення кольорів, манера намічати контури рішучими мазками – все це поєднувало художників-імпресіоністів [16, с. 81, 88].



Іл. 4. П. Левченко. *Берег моря. Неаполь*. 32 × 48,5 см. ХХМ

Принципи та методи французьких імпресіоністів логічно переплелися з творчими шуканнями Петра Левченка, з його темпераментом та поглядами. Після подорожей у Париж та Італію, стиль зрілого періоду творчості Левченка став ближчим до етюдної манери імпресіоністів з їх «широким живописом», творчий світогляд наблизився до світогляду майстрів нової генерації з їх культом суб'єктивного враження [14].

Під впливом імпресіоністів, палітра Петра Левченка стає все більш міцною, емоційною, вільною [5]. Майже сіра монохромність пейзажів української провінції, сумні, безрадні соціальні мотиви в душі естетики передвижників відходять у минуле, а на їх місці з'являється соковитий, гучний колорит, палітра, що рясніє сміливими колірними сполуками, з широким спектром нюансів, яка повною мірою відображена в інноваційній для свого часу та для українського живопису, написаній широким сміливим мазком картині «Берег моря. Неаполь» (іл. 4).

У творчому стилі художника відбулися помітні зміни: значно збільшилась увага до колірного стану повітряного середовища, до колористичних станів природного оточення в різноманітних умовах освітлення, пори року, часу доби. Набули більшої сміливості поєднання фарб, урізноманітнилися кольорові рефлекси. Стиль Левченко наблизився до імпресіонізму завдяки помітному відходу від «предметності» кольору, фактурному мазку, накладеному роздільно, моделюванню форми та силуету кольором, сміливості ракурсів, вільної складної композиції [19, с. 39].

Міський пейзаж «Вулиця Парижа» (іл. 5) виконаний у стриманій, але контрастній рудувато-синюватій гамі. Сміливі, вільні мазки першого плану, розмиті силуети в перспективі чудово відтворюють «враження» вологої, трохи туманної осені в місті. Атмосфера динаміки, руху, притаманних принципам імпресіонізму, створена шляхом діагональної побудови твору та передає «пульсацію» міського життя. Діагональна композиція створює відчуття глибини картини, і нехитрий сюжет стає жвавим, оригінальним, природним.

У творах художника з'явилась велика емоційна сила. «Недарма на запитання: «Що ви, Петре Олексійовичу, зараз пишете?» – Левченко відповів, що він пише не село, не дорогу і не двір, а радість, смуток, тривогу, спокій, тобто чисто людські стани, душевні переживання» [13, с. 3].

Горизонтальна композиція картини «На луках. Копиці» (іл. 6) не сприяє емоційній пригніченості, як у картині «Вулиця на Подолі», а навпаки, створює відчуття спокійної, впевненої радості життя. Сильна та тонка передача колірного стану певного моменту доби та пори року, свіжий погляд на світло-колірні відносини, міцний відрив від сталих колірних традицій академізму, смілива передача колірної індукції, колірних взаємозалежностей перегукуються в цій роботі зі «Стогами» Клода Моне, але не є ні їх переспівом, ні перетворенням. «На луках. Копиці» Петра Левченка – індивідуальні, впізнавані за авторською манерою, глибоко національні за творчим почерком.



Іл. 5. П. Левченко. *Вулиця Парижа*. 1895. Карт., о. 29 × 36,5 см. ХХМ



Іл. 6. П. Левченко. *На луках. Копиці*. Д., о. 12 × 29,5 см. ХХМ

Не тільки потужна колористична енергетика, а й віртуозний рисунок, гармонійна композиція є складовими творів Левченка. Художник, вихований реалістичною академічною школою, що сприйняв на ранньому етапі творчості принципи передвижництва, митець, який опанував високу культуру кольору та щиро відкрився новітнім принципам живопису, не міг несерйозно та зневажливо ставитися до рисунку, який підкреслює та загострює живописні якості його картин, динамізм ракурсів і точок огляду. Левченко казав: «Без міцного рисунку не може бути гарної картини» (цит. за [13, с. 8]).

Прихильність до класичного рисунку ніяким чином не йшла врозріз із творчими шуканнями художника, та й із принципами видатних імпресіоністів. Огюст Ренуар часто висловлювався щодо традицій академізму: «Хоч і треба намагатися не бути в полоні отриманих за спадщиною форм, неможливо також з любові до прогресу уявити, що можна повністю відмовитися від минулих століть» (цит. за [16, с. 378]).

КРАЄВИДИ СЛОБОЖАНЩИНИ: «МЕЛОС» ПЛЕНЕРИЗМУ

Петро Левченко, як і французькі імпресіоністи, в усі періоди своєї творчої біографії вважав за краще роботу на пленері, але новий досвід, отриманий у Європі, привніс у його творчу палітру швидкий та сміливий художній етюд. Ці нові стильові риси у творчій манері митця ще більш підкреслили національні особливості української природи, емоційну наповненість і ніжну ліричність його творів, в яких гармонійно поєдналися традиції національного та французького пленеризму, українська духовність та новітні імпресіоністичні риси [4].

Улюбленою темою творів Петра Левченка є рідна земля, улюблені ліричні мотиви – етюди, пов'язані з природою рідної Слобожанщини, в яких мистець розкриває найінтимніші психологічні настрої та почуття [15, с. 157]. Художники-імпресіоністи, що дотримувалися своїх поглядів, відштовхнувшись від академічної манери, використовуючи всі можливості кольорів і фактур, зберігаючи свої враження й довіряючи їм, зберегли свою безпосередність і уникли небезпеки стилізації та манірності [16, с. 88]. У творах Левченка також немає ані сліду манірності чи штучності, вони виконані з точним інтуїтивним відчуттям, яке не допускає перебільшень, не дає «опуститися» до пригладженості та «красивості», в них є «справжня природа України без бутафорії» [11, с. 10].

У пейзажах його немає сюжетів, майже не існує тематичної основи, «вони як пісня без слів,



Іл. 7. П. Левченко. *На Харківщині*. 1900-ті. П. на карт., о. 30 × 45,5 см. ХХМ

мелодія» [20, с. 168]. «Художні твори П. О. Левченка глибоко музичні, суголосні з ноктюрнами за своєю вишуканістю, елегійністю тем, шляхетністю і тональним багатством» [19, с. 41].

Можна припустити, що органічне сприйняття Левченком принципів імпресіонізму мало підґрунтям його музичну освіту та велике захоплення музикою, емоційна сила якої та суб'єктивність її виразних засобів дуже близькі до «музичності» колоритів та художньої манери імпресіонізму.

У творах Петра Левченка відчутна особлива натура митця: одночасно з глибоким розумінням принципів живопису, професійною майстерністю, в його українських краєвидах «звучить» своєрідна «музика» творчої манери, теплий та ніжний дотик до гармонії буття. Створені художником пейзажі-настрої [20, с. 168] справляють враження довірного, майже віршованого послання. Пройшовши професійне вдосконалення в Парижі, майстер привніс у національний живопис «сповнені сонячним світлом і тонким ліризмом краєвиди» [4, с. 49].

Оспівування рідного краю, ствердження краси природи є духовним змістом картини «На Харківщині» (іл. 7). Багатоплановість, глибина композиції, вільна яскрава палітра, смарагдові та тепло-зелені нюанси, що контрастують з ніжно-рожевими тонами, створюють світлий поетичний настрій такого близького нашому серцю пейзажу, наповненого, як здається, повітрям з ароматом польових трав.

Реалістичний пленеризм поєднується в картинах художника зі стилістикою імпресіонізму: умовно-орнаментальним перетворенням реального пейзажу [19, с. 40], дзвінким колоритом, іноді з зображеннями, умовними за формою. У творах майстра з'являється нова образно-стильова мова. «Відтак у його роботах помітно ефект начебто залитої фарбами та подекуди підправленої пензлем поверхні» [19, с. 40].

У творі «Степові травки» (іл. 8) розквітає складна, контрастна палітра художника – блакитні та помаранчеві, теплі зелені та холоднуваті червоні тони



Л. 8. П. Левченко. *Степові травки*. Карт., о. 8,9 × 14,5 см. ХХМ



Л. 9. П. Левченко. *Малахітовий будиночок серед осіннього золота*. П., о. 20,5 × 24 см. ХХМ



Л. 10. П. Левченко. *Околиця села. Зима*. Карт., туш, білила. 20,7 × 30 см. ХХМ

в прекрасній гармонії співіснують у цьому міцному за кольором та технікою пейзажі-етюді, в якому умовність та деяка стилізація форм, повітряна та тонова перспектива створюють неперевершений ефект простору, емоційного захоплення та справжньої правди враження.

Картина «Малахітовий будиночок серед осіннього золота» (іл. 9) є мажорним наспівом осяяних багатих нюансів смарагдово-блакитних кольорів у гармонійній згоді з золотисто-помаранчевими тонами. Симетрія картини підкреслює врівнова-

жену кольорову гармонію палітри, а легка, трохи піднята діагональ паркана створює відчуття веселощів. Форма, виіплена барвами, розмиті та дещо умовні силуети роблять колір головною дійовою особою твору.

В етюді «Околиця села. Зима» (іл. 10) узагальнення кольорових плям та форм, великий фактурний мазок, оригінальна динаміка композиції, ефектна плановість і ракурси свідчать про зріле, впевнене та свідоме опанування майстром принципів та методів імпресіонізму.



Іл. 11. П. Левченко. *Куточок кімнати*. П., о. 56,5 × 41,5 см. ХХМ

ЖИВОПИСНА ПОЕТИКА ІНТЕР'ЄРУ

Петро Левченко захоплювався пейзажним плеризмом, але досяг значної майстерності і в інтер'єрному живописі. «Інша, не менш важлива домінанта творчості Петра Левченка – інтер'єр, один з улюблених напрямів мистецтва модерну в хронологічних рамках “срібного” століття...» [20, с. 168].

Коли художник не мав можливості писати етюди на пленері, він писав інтер'єри своєї домівки, натюрморти, кутки кімнат, побутові мотиви. Узимку іноді він малював фрагменти вулиць з вікна. Але всі ці «прості сюжети» виконані з тим самим ліризмом, з тією ж музикальністю, яка притаманна всій творчості Петра Левченка. «Ці картини являють собою напрям мистецтва, що втілював життя як благо, дароване людині творцем. Поезія тихого, спокійного життя межує з чарівністю буднів, у яких є щось вічне, що провіщає людині щастя буття. У цій життєвій прозі відчутно споконвічний етичний закон, який містить значення неминущої цінності» [19, с. 41].

Риси імпресіонізму яскраво проявились у невеликих за розмірами картинах мистця, у м'яких, інтимних, домашніх, переповнених ознаками тонкої духовності інтер'єрних сюжетах: швидкий художній нарис, створений за першим враженням, шляхетні, але емоційні, сміливі колористичні поєднання, певна розмитість абрисів. Інакше



Іл. 12. П. Левченко. *За роялем. Натхнення*. П., о. 54,5 × 71,8 см. ХХМ



Іл. 13. П. Левченко. *За книгою. Рожева лампа*. 1906.
Карт., о. 24,5 × 27,5 см. ХХМ

кажучи, ті завдання, які в довгих пошуках художньої виразності ставили перед собою всі художники-імпресіоністи, Петро Левченко вирішував не тільки в пейзажах, а й у камерних, сімейних інтер'єрах. «Бажання й уміння вмістити в невелике поле картин об'ємний художньо-поетичний зміст, який не поступався "великим" полотнам іменитих сучасників, і підносив Левченка на один рівень з ними» [19, с. 38]. «Біле світло похмурого дня, розплескане в блюдцях круглого скла і дзеркал, у блискучих і мерехтливих поверхнях, що підтримують один в одному властивості відображення; або світлове кільце лампи, що палає, стягує в кольоровий вузол розсипані навколо предмети; і чорна, тепла маса темряви, що ніби опливає донизу, – ці картини близькі до імпресіонізму, хоча і відмінні від нього більшою заземленістю і рівноцінністю світла і тіні» [10, с. 131].

Картина «Куточок кімнати» (іл. 11) – це дуже проста за сюжетом, але неймовірно щира розповідь майстра, який «запрошує» глядача до світу ординарних, на перший погляд, але теплих, людських, «справжніх» цінностей життя. Складне завдання – живопис в контражурі – Левченко майстерно вирішує, використовуючи широку, «погашену» за насиченістю, гаму нюансів теплих та холодних відтінків, широкий та вільний мазок, створюючи відчуття живої матеріальності засобами кольору та світла.

Уміння Петра Левченка передавати на полотні складні емоційно-психологічні стани втілені в картині «За роялем. Натхнення» (іл. 12), яка є одною з найбільш гармонійних картин українського жи-

вопису [14]. Моделлю цієї картини (та багатьох інших) є дружина художника, його вірна супутниця, оперна співачка Матильда Ситова. Сестра майстра Віра Олексіївна розповідала: «Якось у Києві, куди він часто їздив, він був в одному будинку на вечорі й познайомився з однією артисткою, оперною співачкою... Її краса і спів його підкорили... Романс, який вона співала, починався словами "Усе для тебе!". І з цього почався у них роман... Її звали Матильда, ми всі її полюбили...» (цит. за [15, с. 157–158]).

Динамічний рух кольорних плям у картині, хвилі світла та кольору коло шляхетного силуету музикантки, зануреної в чарівний світ музики, «вечірня» м'яка кольорова палітра створюють атмосферу творчого натхнення, трепетного та піднесеного настрою, дуже інтимного та майже невловного моменту, близького та зрозумілого автору картини – художнику та музиканту.

Широке письмо, глибокі та яскраві тонові сполуки з супутнім нюансним багатством рефлексів і тінюві кольорні контрасти, композиційне протистояння світла та тіні демонструють у картині «За книгою. Рожева лампа» (іл. 13) всі ознаки імпресіонізму. Колір, світло, тіні, повітря – все в цій роботі підкорено створенню ніжної інтимності простору, людяності, тонкої, дуже особистої духовності.

В інтер'єрах Левченка якимось чудовим чином поєднався м'який реалізм [19, с. 41] та чуттєвий імпресіонізм. Але Петру Левченку вдалося об'єднати стильові ознаки мистецької течії, що йде, і тієї, що настає, саме тому ці віртуозно написані інтер'єрні етюди він зміг піднести до рівня творів, значних за художніми образами.

ВИСНОВКИ

Складно переоцінити внесок Петра Олексійовича Левченка в українське та світове мистецтво. Він є співавтором напряму вітчизняного пленеризму, незрівнянним майстром ліричного «пейзажу-настрою» [20], співтворцем жанру «життя української провінції» [19], одним із засновників українського етюдного живопису, засновником українського інтер'єрного живопису. Також він був великим колористом, який відтворював образи української природи майже без різких кольорних протиставлень, але використовуючи найбагатшу нюансну палітру тонів, відтінків, рефлексів, злитих у гармонії. Можна з упевненістю стверджувати, що творчість Петра Олексійовича Левченка вирізняється оригінальним та неповторним стилістичним «переплетінням» фундаментальних правил школи реалістичного живопису та рисунку, які були йому прищеплені в роки академічного навчання, та «свіжого подиху» барв, безпосередності та емоційних злетів, які так потужно увірвалися до картин майстра під впливом французьких імпресіоністів [21], його творчість є особливим культурним явищем в художній культурі України на зламі XIX та XX ст., коли відбувалось поєднання різноманітних стилістик і течій

живопису у творчості деяких українських митців, і є найяскравішим прикладом цього поєднання.

Простежуючи за еволюцією художніх принципів та всього творчого життя Петра Левченка в контексті трансформацій культурних парадигм, могутніх змін у філософії та мистецтві в сучасну йому епоху, можна виявити феномен живописного стилю майстра, який є особливим «українським варіантом імпресіонізму» [21, с. 286], якому притаманні індивідуальні, авторські риси, синкретичні принципи та методи, у яких в органічному цілому поєднанні художні засоби академізму та новації імпресіонізму, реалістичні та імпресіоністичні підходи до естетики, композиції, моделювання форми, до трактування простору та віртуозного розв'язання питань світла та кольору. Можна стверджувати, що Петро Левченко створив власну модель українського імпресіонізму [2, с. 9], в якій органічно

з'єдналися традиційні принципи українського плернерного живопису та реалістичного рисунку з новітніми рисами європейського імпресіонізму.

Дослідження виражено індивідуальних стильових характеристик живопису Петра Левченка мають найважливіше значення для розуміння причин і наслідків формування певних художніх течій у масиві українських культурних традицій та визначають творчість українського митця у світовому культурному просторі як значне художнє явище. Художня спадщина Петра Левченка несе в собі потужний заряд емоційної сили та чималу кількість невідкритих таємниць, які становлять привабливість та чарівність його стилю і які є джерелом для наукових досліджень мистецтвознавців, колористів, художників, дослідників історії української культури як невід'ємної складової культури Європи та світу. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Асеева Н. Історія побутування поняття «імпресіонізм» на терені вітчизняної художньої культури. *Імпресіонізм і Україна* / [упор. А. Мельник]. Київ : ПФ Галерея, 2011. С. 9–11.
2. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* : в 2 кн. / редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 122–161.
3. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры, конец XIX – нач. XX в. Київ : Наукова думка, 1989. 197 с. : ил.
4. Бабуніч Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 32. С. 44–57.
5. Безхутрий М. М. Нарис життя і творчості П. Левченка. *Левченко П. Альбом* / упоряд. М. М. Безхутрий. Київ : Мистецтво, 1984. С. 5–19.
6. Безхутрий М. Сергій Васильківський : Біографічна повість. Київ : Молодь, 1979. 256 с.
7. Жбанкова О. Українська модель імпресіонізму. *Імпресіонізм і Україна* / [упор. А. Мельник]. Київ : ПФ Галерея, 2011. С. 15–19.
8. Імпресіонізм і Україна / [упор. А. Мельник]. Київ : ПФ Галерея, 2011. 240 с. : іл.
9. Немцова В. С. Пейзажний живопис Петра Левченка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 2. С. 100–108.
10. Павлова Т. В. Домашній світ в пейзажному живопису П. О. Левченка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2003. № 3. С. 130–141.
11. Павленко М. Петро Левченко, 1859–1917. Прага : Видавництво української молоді, 1927. 14 с.
12. Перрюшо А. Жизнь Ренуара / пер. с фр. С. А. Тархановой, Ю. Я. Яхниной. Київ : Мистецтво, 1991. 314 с.
13. Петро Левченко і Путивль / упоряд. С. І. Побожій. Суми : Щербина І. В., 2018. 36 с. : іл.

REFERENCES:

1. Asieieva, N. (2011). Istoriia pobutuvannia poniattia "imprezionizm" na tereni vitchyznianoï khudozhnoi kultury [The history of the concept of "impressionism" in the field of domestic artistic culture]. In A. Melnyk (Ed.). *Impresionizm i Ukraina* [Impressionism and Ukraine] (pp. 9–11). Kyiv: PF Halereia. [In Ukrainian].
2. Asieieva, N. (2006). Reministsentsii impresionizmu v ukrainskomu zhyvopysu XX st. [Reminiscences of impressionism in Ukrainian painting of the 20th century]. In V. Sydorenko et al. (Eds.). *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of fine art of Ukraine of the 20th century] (Vol. 1) (pp. 122–161). Kyiv: Intertekhnolohiia. [In Ukrainian].
3. Aseeva, N. Iu. (1989). *Ukrainskoe iskusstvo i evropeiskie khudozhestvennye tcentry, konets XIX – nach. XX v.* [Ukrainian art and European art centers, late XIX – early XX century]. Kyiv: Naukova dumka. [In Russian].
4. Babunych, Yu. (2017). Impresionizm v ukrainskomu zhyvopysi doby modernizmu: regionalni osoblyvosti [Impressionism in Ukrainian art of modernism: regional features]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 32, 44–57. [In Ukrainian].
5. Bezkhutryi, M. M. (1984). Narys zhyttia i tvorchosti P. Levchenka [Essay on the life and work of P. Levchenko]. In M. M. Bezkhutryi (Ed.). *Levchenko P. Albom* [Levchenko P. Album] (pp. 5–19). Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
6. Bezkhutryi, M. M. (1979). *Serhii Vasylykivskiy: Biohrafichna povist* [Serhii Vasylykivskiy: Biographical novel]. Kyiv : Molod. [In Ukrainian].
7. Zhbankova, O. (2011). Ukrainska model impresionizmu [Ukrainian Model of Impressionism]. In A. Melnyk (Ed.). *Impresionizm i Ukraina* [Impressionism and Ukraine] (pp. 15–19). Kyiv: PF Halereia. [In Ukrainian].
8. Melnyk, A. (2011). *Impresionizm i Ukraina* [Impressionism and Ukraine]. Kyiv: PF Halereia. [In Ukrainian].
9. Nemtsova, V. S. (2007). Peizazhnyi zhyvopys Petra Levchenka [Landscape Peter Levchenko's Painting]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 100–108. [In Ukrainian].
10. Pavlova, T. V. (2003). Domashnii svit v peizazhnomu zhyvopysu P. O. Levchenka [Domestic world in landscape

14. Петро Олексійович Левченко / сост. Ю. Ф. Дюженко. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 26 с.
15. Побожій С. І. «Страсть к поездкам по деревням Малороссии». Спогади про Петра Левченка як матеріал до біографії художника. *Сумський історико-архівний журнал*. 2010. № X/XI. С. 155–158.
16. Ревалд Д. История импрессионизма / пер. с англ. П. В. Мелковой. Москва ; Ленинград : Искусство, 1959. 503 с. : ил.
17. Савицька Л. Н. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть, 1890–1910-ті роки : дис. д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 376 с.
18. Складенко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 16–22.
19. Творці українського пейзажу. С. Васильківський, П. Левченко, М. Беркос, М. Ткаченко : твори з колекції Харківського художнього музею : каталог виставки / [В. Мизгіна, О. Денисенко, В. Кацай] ; Харківський художній музей. Київ : Майстер книг ; Львів : Національний музей у Львові ім. А. Шептицького, 2015. 127 с. : іл.
20. Харківська пейзажна школа. Остання чверть XIX – початок XX століття : альбом / [В. Немцова, С. Бінусова, О. Денисенко]. Київ : Родовід, 2009. 272 с. : іл.
21. Юр М. В. Український живопис XIX – початку ХХІ століття: національна, конвенціональна, авторська моделі : дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2021. 482 с.
- painting by P. O. Levchenko]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 130–141. [In Ukrainian].
11. Pavlenko, M. (1927). *Petro Levchenko, 1859–1917* [Petro Levchenko, 1859–1917]. Prague: Vydavnytstvo ukrainskoi molodi, 1927. [In Ukrainian].
12. Perruchot, H. (1991). *Zhizn Renuara* [Life of Renoir]. (S. A. Tarkhanova, Yu. Ya. Yakhynyna, Trans.). Kyiv: Mystetstvo. [In Russian].
13. Pobozhii, S. I. (Ed.). (2018). *Petro Levchenko i Putyul* [Petro Levchenko and Putivl]. Sumy: Shcherbyna I. V. [In Ukrainian].
14. Diuzhenko, Yu. F. (1958). *Petro Oleksiiovych Levchenko* [Petro Oleksiiovych Levchenko]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR. [In Ukrainian].
15. Pobozhii, S. I. (2010). "Strast k poezdкам po derevniam Malorossyy". *Spohady pro Petra Levchenka yak material do biohrafii khudozhnyka* ["Passion for trips to the villages of Little Russia." Memories of Pyotr Levchenko as material for the biography of the artist]. *Sumy Historical and Archival Journal*, X/XI, 155–158. [In Ukrainian].
16. Rewald, J. (1959). *Istoriia impressionizma* [History of Impressionism]. (P. V. Melkova, Trans.). Moscow; Leningrad: Iskusstvo. [In Russian].
17. Savytska, L. N. (2006). *Mystetstvo Ukrainy v konteksti khudozhnoho zhyttia mezhi stolit, 1890–1910-ti roky* [Ukrainian Art in the Context of Artistic Life at the Turn of Centuries, 1890–1910 s.]. (Unpublished Doctoral Dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
18. Sklyarenko, H. (2010). *Impresionizm v ukrainskomu zhyvopysi. Osoblyvosti interpretatsii khudozhnoho dosvidu* [Impressionism in the Ukrainian painting. Features of artistic experience's interpretation]. *Art Research of Ukraine*, 11, 16–22. [In Ukrainian].
19. Myzghina, V., Denysenko, O. & Katsai, V. (2015). *Tvorts ukrainskoho peizazhu. S. Vasylykivskyi, P. Levchenko, M. Berkos, M. Tkachenko: tvory z kolektsii Kharkivskoho khudozhnoho muzeiu* [Creators of the Ukrainian Landscape. S. Vasylykivskyi, P. Levchenko, M. Berkos, M. Tkachenko: works from the collection of the Kharkiv Art Museum] [Exhibition catalog]. Kyiv: Maister knyhy; Lviv: Natsionalnyi muzei u Lvovi im. A. Sheptytskoho. [In Ukrainian].
20. Niemtsova, V., Binusova, S. & Denysenko, O. (2009). *Kharkivska Peizazhna Shkola. Ostannia Chvert XIX – Pochatok XX Stolittia* [The Kharkiv School of Landscape Painting. Later 19th – Early 20th Centuries] [Album]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian & English].
21. Yur, M. V. (2021). *Ukrainskyi zhyvopys XIX – pochatku XXI stolittia: natsionalna, konventsionalna, avtorska modeli* [Ukrainian Painting of the 19th – Early 21st Century: The National, Conventional, and Authorial Models]. (Unpublished Doctoral Dissertation). Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].

DOI 10.33625/hudprom2023.01.095**Nataliya IGNATYIEVA****THE ARTIST AT THE TURN OF THE CENTURY: THE FEATURES OF PETRO LEVCHENKO'S ARTISTIC STYLE**

The article is dedicated to the little-studied creative work of the Ukrainian artist Petro Levchenko, and namely, to the identification of historical and cultural grounds for the quality changes in the stylistic features of his artistic manner, beginning from earlier stages of his formation, to the period of his mature mastery. The present study explored and analyzed the main artistic courses and styles of the period (end of 19th – beginning of 20th centuries), when the artist's views on the aims and tasks of painting art underwent certain transformation, and it directly influenced the evolution of the master's artistic search, his artistic "handwriting". In this work certain parallels were made between the personality traits and human fate of the artist (based on the many memoirs of Petro Levchenko's life path) and his acceptance of the latest trends in the artistic life of the age contemporary to him, valid conclusions are made regarding the connection of his personal qualities and creative preferences with susceptibility to new trends in art and the new philosophy of impressionism. The article explores all the genre richness of Petro Levchenko's heritage – the landscapes, the plein air etudes, the interior paintings. The analysis of technical, compositional, coloristic characteristics of Petro Levchenko's creations, which were the most distinctive for understanding the evolution of the artist's style, allowed to demonstrably confirm the conclusions made in the article. As a result of the research, which was conducted in this article, the unique style characteristics of Petro Levchenko's art were discovered, as well as his innovative accomplishments in painting, which, in the aggregate, have the traits of an artistic phenomenon in the culture of Ukraine. The author of the article emphasizes the importance of the perspective of studying Petro Levchenko's works, as it is a phenomenon which belongs to the Ukrainian artistic heritage as well as to the world one, and demonstrates the connection and interpenetration of Ukrainian and worldwide tendencies in the artistic culture.

KEYWORDS: stylistic painting features, artistic paradigms, impressionism, landscape, etude, interior painting

Стаття надійшла до редакції: 07.05.2023

© Ігнат'єва Н., 2023

Прийнята до публікації: 12.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ДУХОВНОГО ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІСТЬ У РОБОТІ ЗІНАЇДИ СЕРЕБРЯКОВОЇ «ЛАЗНЯ»

ID ORCID 0000-0001-7818-4936

Тетяна КАСЬЯНЕНКО

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Останнім часом напрям неокласицизму в образотворчому мистецтві не привертає до себе достатньої уваги дослідників мистецтва та інших науковців. Але свого часу слідування настановам цього напрямку – удосконаленню, олюдненню моделі світу – надихало на творчість і подальший пошук форм мистецтва чимало вітчизняних та закордонних мистців. У живописі ідеї неокласицизму підтримали, зокрема, Зінаїда Серебрякова та Семен Прохоров, чиє мистецтво розвивалось у контексті подій перш. трет. ХХ ст. саме на Слобожанщині.

Стаття має на меті показати прояв неокласичних тенденцій образотворчого мистецтва у творчості Зінаїди Серебрякової (1884–1967). Було поставлено за мету розкрити двоєдину сутність творчості мисткині: завзяте і свідоме бажання бути класиком та інстинктивне тяжіння до експериментування в зображенні. У статті проаналізовано роботу Зінаїди Серебрякової «Лазня» (1913), виокремлено значення цього полотна для її подальшої творчості. Показано прагнення мисткині перетворити енергію тіла на енергію духовну. Актуалізовано проблему пошуку Серебряковою композиційних рішень для подальших багатофігурних монументальних композицій, таких як «Жнива» (1913) та «Вибілення полотна» (1917). Здійснено аналіз впливу на творчість Зінаїди Серебрякової мистецтва французького класициста Жана-Огюста Енгра (1780–1867). Наведено приклади кінематографічного мислення художниці та дотичності її творчості до теми води й сюжету купання як одних з найпоширеніших в образотворчому мистецтві.

У результаті дослідження доведено дотримання Серебряковою «формули» неокласицизму: наслідування античних зразків, прагнення наблизитися до них як до найвищого ідеалу в зображенні оголеного тіла та водночас збереження індивідуальної манери сприйняття натури. Доведено, що робота над твором «Лазня» затвердила мисткиню, яка мислила та мала художнє виховання згідно з естетикою класицизму, в подальшому пошуку «нового» стилю, про який Серебрякова неодноразово згадувала у своєму листуванні.

Ключові слова: неокласицизм, композиція, натура, Серебрякова, індивідуальна манера, тема води, сюжет купання

ВСТУП

Входження Європи в календарне ХХ ст., ментально залишаючись у «довгому ХІХ столітті»¹, супроводжувалося перманентним процесом змін, притаманних практично всім сферам людської життєдіяльності: економічний підйом, політична напруга, мистецькі авангардні практики. Загальноєвропейське економічне зростання супроводжувалося появою окремого класу промисловців, які мали достатній капітал для придбання та колекціонування дорогих речей, зокрема предметів образотворчого мистецтва, що у свою чергу сприяло становленню та розвитку нових напрямів

мистецтва. Для буржуазних кіл у Європі знання історії мистецтв ставало частиною культурної освіти, на противагу «освіті для практичної користі». Усе частіше почали виходити серійні монографії та критичні статті, які опинялись у зоні популярного та спеціалізованого «мистецького дискурсу» [19, с. 19]. У художньому просторі, пронизаному модерном і символізмом, сформувався цікаве явище – неокласицизм. Цей напрям виявився своєрідним захистом і гармонійним компонентом у мистецтві на противагу молодому авангардизму, виростаючи на загальностадіальному європейському ґрунті модерну, будучи його частиною і одночасно спробою виходу з нього [8, с. 10]. На ранній стадії, у 1900-ті рр., цей напрям виявляв себе головним чином у сюжетах картин товариства «Світ мистецтв», що до нього належали

¹ «Довге ХІХ століття» – історичний період, що тривав від 1789 по 1914 р., згідно з британським істориком Еріком Гобсбаумом.

Лев Бакст, Олександр Бенуа, Костянтин Сомов, які у своїй творчості намагались подолати реальність і потрапити у фантазійні абстрактні світи, в минуле: «ретроспективні мріяння», «галантні святкування», «царські полювання» – ніяких великих ідей, лише гостре переживання атмосфери часів, що минули [7, с. 22–27]. «Світмитці» мріяли тогочасний непривабливий, рутинний світ зробити іншим для ока, врятувати красою: змінити інтер'єри, книги, будівлі, одяг. Виходила «парадоксальна комбінація ескапізму з реформаторством і дизайном» [7, с. 15]. Пізніше, в 1910-х рр., художники зосереджуються на пластичній складовій неокласичної традиції, яка звільнюється від грайливої легкості та варіативності, але у творі повертається колористичний лад, притаманний бароко і рококо. Основою неокласичного живопису стає творче переосмислення стилістичної моделі мистецтва минулих епох.

До числа художників, які в 1910-х рр. цілеспрямовано працювали над створенням нового, «великого стилю», входила і Зінаїда Серебрякова, яка прагнула до складних монументальних композицій, заснованих на ретельній підготовчій роботі, що включала численні етюди з натури. Її селянський цикл, оголена натура, автопортрети, портрети близьких виявляють глибокі зв'язки з класичною спадщиною і прагнення водночас створити нову класику. Зінаїда Серебрякова мала впевненість та сміливість вступити в довічну суперечку між античністю та сучасністю. Художнє мислення мисткині було виховане в традиції «композиція-формування», тож рішення осучаснити класичне мистецтво стало свідомим вибором.

Зінаїда Серебрякова (1884–1967) народилась у садибі Нескучне Білгородського повіту Курської губернії (нині Харківська область, Україна), в родинному маєтку Бенуа – Лансере, двох відомих династій скульпторів, архітекторів, художників. Тож із самого дитинства Зінаїда перебувала у творчій мистецькій атмосфері. Після смерті батька – Євгена Лансере (1848–1886), скульптора-аніمالіста – родина переїжджає до Санкт-Петербурга в будинок діда Серебрякової, Миколи Бенуа, архітектора, академіка і професора архітектури Імператорської академії мистецтв. Але щоліта – приїздить у Нескучне, в живописну долину річки Муромки. З осені 1902 до весни 1903 р. майбутня мисткиня з матір'ю й сестрами живе в Італії, на острові Капрі та у Римі. З листа від 16 (3) травня 1902 р. довідуємося про короткочасне відвідування родиною Музею історії мистецтв (нім. Kunsthistorisches Museum) у Відні, де Серебрякова мала побачити роботи «старих майстрів»: Тиціана, Рубенса, Веласкеса. З листа матері художниці до Олександра Бенуа, дядька мисткині, відомого діяча кін. XIX ст., засновника товариства «Світ мистецтв»: «...не дивлячись на те, що ми щойно з Італії, ...ми насолоджувалися “ста-

рими” – який чарівний Брейгель...»². Також у Відні Серебрякова відвідала виставку сецесії, про яку сповіщала рідним: «...натура так і б'є, світло правдиве, близький нам вибір сюжету...» [3, с. 31–32].

В осінь – зиму 1903/1904 та 1904/1905 рр. родина з Нескучного поверталася до Санкт-Петербурга, де майбутня художниця відвідувала приватну художню майстерню Йосипа Браза (1872–1936) – художника-портретиста, живописця, графіка, члена «Світу мистецтв». З кінця жовтня 1905 до квітня 1906 р. Зінаїда Серебрякова з матір'ю жили в Парижі, де художниця почала відвідувати Академію Гранд-Шом'єр (фр. Académie de la Grande Chaumière), навчанням у якій не була задоволена, бо сподівалась на ґрунтовне викладання саме живопису [3, с. 40]. Перебування в Парижі було насичене подіями: навчання в Академії, відвідування Лувру, набережної Сени, паризького карнавалу, вистави «Собор Паризької Богоматері» за романом В. Гюго, різдвяної ялинки у Версалі, приїзд чоловіка Бориса Серебрякова (1880–1919), з яким Серебрякова незадовго до того (у вересні 1905 р.) одружилася, – все це надихало мисткиню на малювання з натури, копіювання, етюди на пленері. На поч. квітня 1906 р. дорогою в Нескучне родина відвідує «Столітню виставку німецького мистецтва» (нім. Die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst) в Берліні, на якій були представлені роботи німецьких, швейцарських та угорських художників 1775–1875 рр. З неймовірної кількості творів (близько 2000) найбільше враження справили роботи Арнольда Бекліна (Arnold Böcklin, 1827–1901), зокрема вразили «Кентавр та німфа» (нім. Zentaur und Nympe, 1855) й «Місячна ніч» (нім. Mondscheinlandschaft mit Ruine, 1849).

У травні 1906 р. родина повертається до Нескучного. Там же 1906 та 1907 р. в художниці народжуються два старших сини Євген і Олександр. Наступний період у творчості Зінаїди Серебрякової, 1908–1913 рр., виявився дуже насиченим. Вона весь вільний час присвячує малюванню, численні листи її матері свідчать про постійну зайнятість Серебрякової. З листа матері художниці, Катерини Миколаївни Лансере, з Нескучного від 22 червня 1911 р.: «Тільки Зіна не бере участь у нашому житті, бо весь час пише. Погода покращилася, й можна писати натурницю в саду...» [3, с. 57]. Саме в Нескучному Серебрякова приділяє багато уваги портретному жанру, зокрема автопортрету, та пише або починає роботу над своїми знаковими й відомими творами, такими як «Зеленя восени» (1908), «Автопортрет. Біля туалетного столика» (1909), «Купальниця» (1911), «Автопортрет у шарфі» (1911), «Автопортрет у костюмі П'єро» (1911), «Годувальниця з дитиною» (1912), «Лазня» (1913), «Селяни» (1914),

² У Відні зберігається майже половина всіх віцілих полотен Пітера Брейгеля Старшого (1525/30–1569).



Іл. 1. З. Серебрякова. *Лазня*. 1913. П., о. 135 × 174 см. Державний Російський музей, СПб. (ДРМ); Ж-1907

«Жнива» (1915) та ін. Поступове звернення до класичного мистецтва та зображення оголеної натури проявляється в роботі «Купальниця», а також простежується в композиції «Годувальниця з дитиною», де зображення відкритого вікна з виходом на фруктовий сад нагадує «Мадонну з немовлям» та пейзажне тло портретів епохи Відродження.

Тож поява живописного полотна «Лазня» (іл. 1) була не випадковістю у творчості Зінаїди Серебрякової, а логічним етапом у розвитку стилю та пошуку композиційних рішень для багатофігурних творів. З цієї роботи мисткиня розпочала новий осмислений період у творчості, бо після численних портретів, автопортретів, пейзажів, етюдів саме цей твір став переходом до свідомого, зрілого живопису. Підґрунтям її подальшого мистецького розвитку стало знання італійського кватроченто, європейського класицизму та сучасного їй мистецтва. Варто зазначити, що робота над твором «Лазня» збіглась у часі з народженням ще двох дітей: доньок Тетяни (1912) й Катерини (1913). Тому робота над твором пов'язана з максимально напруженим емоційним і фізичним станом мисткині.

Стаття має на меті показати прояв неокласичних традицій у творчості Зінаїди Серебрякової, розкрити двоєдину сутність її творчості: завзяте й свідоме бажання бути класиком та інстинктивне тяжіння до експериментування в зображенні. Завданням статті є проаналізувати роботу Зінаїди Серебрякової «Лазня» (1913), виокремити значення цього полотна для її подальшої творчості. Серед важливих питань для розв'язання в цьому дослідженні – також:

- унаочнити проблеми пошуку мисткинею композиційних рішень для подальших багатофігурних монументальних композицій, таких як «Жнива» (1913) та «Вибілення полотна» (1917);
- проаналізувати вплив на творчість Зінаїди Серебрякової мистецтва французького класициста Жана-Огюста-Домініка Енгра (1780–1867);
- акцентувати одну з важливих тем, що притаманна класичному мистецтву, – тему води та сюжет купання – у творчості мисткині;
- розшифрувати одну з ознак неокласицизму, як от зображення трансформації матеріального світу в духовний.

НЕОКЛАСИЦИЗМ ТА МИСТЕЦТВО «ЧИСТОЇ ДУМКИ» СЕРЕБРЯКОВОЇ

Неокласицистичний напрям останнім часом не привертає до себе достатньої уваги дослідників мистецтва та інших науковців, але є декілька публікацій, що аспектино висвітлюють напрям неокласицизму. Особливостям його становлення та розвитку присвячена низка робіт представників світової мистецтвознавчої думки. В Україні наукові розвідки, пов'язані з розвитком мистецтва загалом та неокласицизму зокрема, представлені у працях М. Криволапова [6] та інших. Серед дослідників, чий роботи є підґрунтям для розуміння історії неокласичних пошуків на зламі XIX–XX ст., – Ліонелло Вентурі [24; 25] та Віталій Кононенко [5].

Останнім часом дослідження неокласичних традицій переважно стосуються неокласичних тенденцій в архітектурі, літературі та музиці. Ця галузь привертала увагу кількох європейських дослідників. На поч. XX ст. цим займалися О. Бенуа [1], Пал Надаї (Pál Nádai) [20], а наприкінці століття – Вінсент Помаред (Vincent Pomarède) [22], Фолькер Шерлісс (Volker Scherliess) [23] та ін. Серед праць, присвячених різним мистецьким проявам 1910–1930-х рр., згадаймо розвідки сучасних вітчизняних дослідників, переважно представників харківської та одеської мистецтвознавчих шкіл: В. Немцової [9], Т. Павлової [10], М. Пономаренко [12], О. Тарасенко [13]. Наприклад, Т. Павлова простежує еволюцію авангардних ідей, що захопили місто Харків у перш. трет. XX ст., та описує спільне коло творчості активних митців того часу. На її думку, концентрація новаторських ідей відбулася на творчості кожного харківського митця. Окрему увагу дослідниця приділяє впливу творчості Зінаїди Серебрякової (яка працювала в той час у Нескучному і в Харкові) на загальний контекст мистецтва Слобожанщини. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова XX–XXI ст. аналізує М. Пономаренко [12], торкаючись неокласичних традицій у портретному живописі кількох українських митців, зокрема Семена Прохорова.

Отже, існує досить вагомий та широкий за проблематикою спектр наукових робіт філософсько-естетичного, культурологічного та мистецтвознавчого спрямування з проблем неокласицизму в мистецтві. Проте спеціальної наукової розвідки, яка б концентрувалася навколо аналізу й осмислення неокласичних тенденцій в українському мистецтві поч. XX ст., специфіки впливу на мистецьку практику сьогодення та взаємодії між традицією й новаторством на шляху формування нових стильових утворень, наразі бракує.

Також відомі лише декілька сучасних митців, що у творчості спираються на класичні традиції як у семантиці художньої мови, так і в способі мислення – прагненні до досконалості та олюдненні моделі світу, вмінні поетизовано зображати

оточуючий світ. Таким є, наприклад, український митець Артем Роговий. За словами української мистецтвознавиці Діани Ключко [21], у діалог зі Серебряковою вступив «останній» автопортрет Олександра Ройтбурда (1961–2021) (іл. 4а) – відомого українського художника, громадського діяча, представника нової Української хвилі. І Серебрякову, і Рогового, і Ройтбурда поєднує відчуття загальнолюдських цінностей та символізм епох Відродження й класицизму, звернення до тем і сюжетів, притаманних класичному мистецтву. Але йдеться не про стилістичне, а про ідейне наслідування. І Роговий, і Серебрякова перебувають в одній «системі символів», їх цікавлять схожі сюжети, наприклад «жінка, яка спить», природа жіночого сну. Творчості їх притаманні тяжіння й любов до написання жіночого тіла, ніг моделей, що є особливістю художнього мислення митців, у роботах обох є притягальна сила, натхнення оточенням, зокрема сільською аурую.

У світовій історії мистецтва існує проблема різночасового визначення епох класицизму та неокласицизму. На відміну від прийнятої в українському мистецтвознавстві хронології та термінології явища «класицизм», ідея класицизму в історії мистецтва Англії, Франції та інших європейських країн є більш широкою і належить до стилістичних явищ, котрі вже існували за часів Відродження і бароко (XV–XVII ст.) і котрі орієнтуються на греко-римську старовину (класику). Подальший хід історії мистецтва до рококо (XVIII–XIX ст.), який в українському та німецькому мистецтвознавстві відомий тільки як «класицизм», у французькій, італійській та англійській історії мистецтв позначений як «неокласицизм».

В українському, німецькому, угорському мистецтвознавстві визначення поняття «неокласицизм» є близьким до наступного: неокласицизм [фр. *Neoclassicisme*, нім. *Neoklassizismus*, *Neoklassizismus* або *Neuklassizismus*] – загальна назва художніх течій др. пол. XIX – перш. трет. XX ст., які протиставили традиції мистецтва античності, Відродження та класицизму популярному тоді «свавіллю» модерну, символізму, реалізму та декадансу [7]. Потрібно зазначити, що неокласичні тенденції в німецькій та українській мистецтвознавчій традиції – це період з 1890 до 1930-х рр. Якщо йдеться про «неокласицизм» у дослідженнях українських мистецтвознавців, зазвичай мається на увазі звернення мистецької думки на поч. XX ст. до історичних моделей античності, Відродження та класицизму сер. та кін. XVIII ст. Ефективним інструментом для такого звернення стали вже згадані серії книг про мистецтво та митців, що на поч. XX ст., в період, який Фрідріх Ніцше визначав як «прорив дами знань», «канонізували» митців та твори мистецтва [19, с. 19].

Проте французька, британська та італійська мистецтвознавчі школи вважають періодом неокласицизму середину та кінець XVIII ст. Стиль



Іл. 2. З. Серебрякова. *Купальниця*. 1911. П., о. 98 × 89 см. ДРМ

виник з початком наукових розкопок стародавніх італійських міст Геркуланум, Стабії та Помпеї, що були законсервовані під шаром застиглих пірокластичних потоків після виверження Везувію в 79 р. н. е., та досліджень знайдених у цих містах античних зразків, зокрема й образотворчого мистецтва.

Сучасник Серебрякової Пал Надаї (1881–1945), дослідник угорського та німецького мистецтва перш. трет. XX ст., у виданні «Німецьке мистецтво та оздоблення: ілюстрований щомісячний журнал про сучасний живопис, пластику, архітектуру, інтер'єрне мистецтво та творчість жінок» (нім. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. Künstlerisches Frauen-Arbeiten*) (1925–1928, № 61) влучно охарактеризував поняття «неокласицизм» як «заспокійливий» та виправдовував існування неокласичного напрямку «потребою розвитку» (нім. *Entwicklung Notwendigkeit*) – «як відлив після прибою, як відбудова форми після розпаду, як тяжіння до форми та просторових ефектів, відмова від абстракції». При описі мистецтва відомого угорського художника Лайоша Чабаї Екеша (Csabai-Ékes Lajos, 1896–1944) Пал Надаї поетично зазначив, що «серед безлічі одісей молодих митців Чабаї Екеш ((іл. 17). – Т. К.) веде свої кораблі [образи] до чистих царств Єлисейських.... Чабаї Екеш шукає врівноваженого ставлення до життя і благоговійної віддачі формам» [20, с. 191]. «Благоговійна віддача» – пошана до попередніх епох, пошана до стилізації, суміщення сучасного й минулого, суміщення часів, актуалізація й відродження

цінностей попередніх стилів. Тож, на думку Пала Надаї, мистецтво поч. XX ст. не просто спиралося на минуле – воно потребувало підтримки минулих епох, можливості спиратись на них.

Мистецтво поч. XX ст. визначається переходом до «мистецтва чистої думки» – мистецтва як проєкції прагнення до ідеального. Теоретичну полеміку на той час вели такі митці й науковці як О. Бенуа, О. Габричевський, С. Маковський, М. Радлов, котрі мали дискусійне поле у збірниках «Праці державної академії художніх наук» та на сторінках мистецьких журналів того часу: «Аполлон», «Світ мистецтва», «Жар-птиця» тощо. Було сформульовано «маніфест неокласицизму» як спробу втрутитись у хід історії, стверджуючи своїм мистецтвом цінність класичної спадщини, майстерність, професіоналізм, відстоюючи картину як мистецький матеріальний об'єкт в епоху наступу більш завзятих тенденцій і напрямів, таких як модерн, символізм, авангард, декаданс [1].

Художники цього періоду, зокрема Зінаїда Серебрякова, не відмовляються від володіння академічним рисунком, від законів анатомії та перспективи, водночас укладаючи новий сенс у твори, починаючи відточувати «майстерність думки» за наявності «технічної майстерності» [2, с. 21–34].

«Чиста думка» Серебрякової – проєкція її відчуття Нескучного. Народження в Нескучному, постійне повернення з Санкт-Петербурга та закордонних поїздок до Нескучного впродовж багатьох років, розуміння винятковості цього місця для себе як «землі обітваної», де Зінаїда Серебрякова починає осмислювати отриманий художній досвід і втілювати нові для себе теми, сюжети та композиційні рішення.

Постійне перебування в Нескучному, селянський побут та оточення надихали Серебрякову зображувати оточуюче життя, а сюжет селянської лазні відповідав монументальному задуму мисткині – оспівуванню молодості та краси, молодого та сильного жіночого тіла. «Польові» дослідження стануть у майбутньому підґрунтям для більш глибокого розуміння Серебряковою людського тіла – більш складного явища, ніж проста фізіологія, розвинуть рішучість мисткині до експериментів з освітленням, до театральності та гри «чоловіче / жіноче» у її подальших творах, таких, наприклад, як «Автопортрет у костюмі П'єро» (іл. 4).

Станом на 1911 р. побут та оточення, спостереження за життям у сільській місцевості все більше впливали на спосіб життя й мислення художниці. Аналітичність, свідоме сприйняття повсякдення, «прислуховування» до навколишнього світу мали не лише художні, а й світоглядні змісти. Оточуюче ніби переходило у творчість, яка набувала все більшої впевненості й відрізнялась від попередньої. Можна констатувати, що «форму в мистецтві Серебрякова розглядала як категорію світоглядну, а її пластичну вираженість – як віддзеркалення індивідуальної філософії» [4, с. 159].



Лл. 3. З. Серебрякова. *Етюд (Лазня)*, 1912. 108 × 78 см. ДРМ



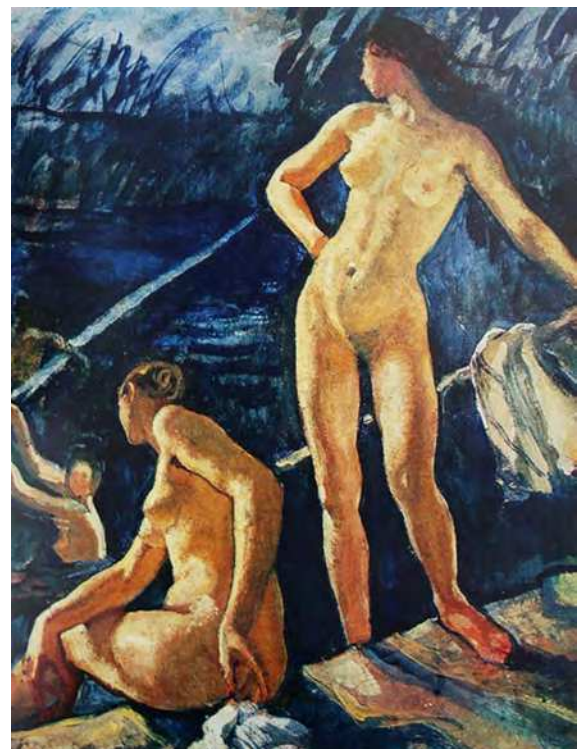
Лл. 3а. З. Серебрякова. *Ескіз – варіант однойменної картини*. 1912–1913. Пап., акварель, білила. 15,8 × 22,7 см. ДМЗ



Лл. 3б. З. Серебрякова. *Натурниці*. Рисунок до нездійсненої картини *Купання*. 1916–1917(?). Пап., графітн. олівець. 46 × 58,5 см. ДМЗ



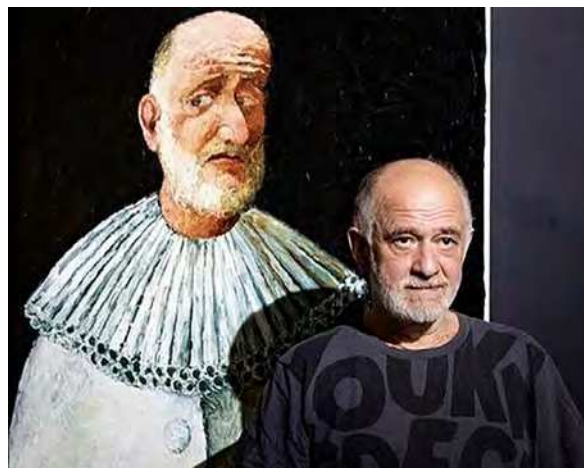
Лл. 3в. З. Серебрякова. *Натурниці*. Нарис до нездійсненої картини *Купання*. 1916–1917. Пап., графітн. олівець. 51,6 × 32,7 см. Державний музей-заповідник, Петергоф (ДМЗ)



Лл. 3г. З. Серебрякова. *Купання*. Ескіз. 1917. Пап., темпера. 59 × 45 см. з приватної колекції К. Б. Серебрякової



Л. 4. З. Серебрякова. *Автопортрет у костюмі Геро*. 1911. П., о. 71 × 58,5 см. Одеський національний художній музей (ОНХМ); Ж-519 (раніше – зібр. Є. К. Петрококіно, Одеса)



Л. 4а. О. Ройтбурд. *Автопортрет*. ОНХМ.
Фото: Ройтбурд з автопортретом. URL: https://espreso.tv/article/2020/08/06/oleksandr_roytburd_nasha_cyvilizaciya_potrebuye_samozakhystu_ale_y_zaklyky_do_rekonkisty_mene_dratuyut. Авторка фото Олена Субач



Л. 5. Жан-Огюст Енгр. *Турецька лазня*. 1862. П., о. Тондо. 108 см. Музей Лувр, Париж; RF 1934



Лл. 6. Жан-Огюст Енгр. *Джерело*. 1856. П., о. 163 × 81 см. Музей Лувр, Париж

Ще за життя художниці вийшов нарис Сергія Ернста, мистецтвознавця, який близько був знайомий з родиною Лансере-Серебрякових, бував у Нескучному і мав дружні стосунки з самою Серебряковою. Ернст зазначав, що «тут [у Нескучному] склалася обдарованість художниці, тут вона знайшла свою лінію, свої теми, свої барви... І загадковим залишається, чому Серебрякова, яка була спадкоємицею двох західноспрямованих родин, яка нещодавно перебувала в “паризькому захваті” з таким самозабуттям віддається зображенню ... простецького тамтешнього життя ...», і поетично припускав: «Таємничий геній сяяв перед її духовними очима» [14, с. 9].

З 1910-х рр. Серебрякова, вже визнана мисткиня, яка опанувала портретний і пейзажний жанри та здобула прихильність і увагу мистецького това-



Лл. 7. Жан-Огюст Енгр. *Купальниця Вальпінсона*. 1808. П., о. 144 × 97 см. Музей Лувр, Париж

риства, експериментує з композицією, кольором, складними ефектами освітлення. З'являються її перші роботи з оголеною натурою: «Купальниця» (1911) (іл. 2) та етюд до майбутньої композиції «Лазня», зроблений у 1912 р. (іл. 3). Саме в цьому етюді, зі складним вигином фігури зліва, мисткиня дивовижно передає пластику жіночого тіла. Середній план композиції – дівчина, що ле на себе воду, – набагато динамічніший і більш імпресіоністичний за виконанням, ніж передній. Такий дисонанс двох планів у етюді, можливо, спонукав художницю згодом знов повернутися до сюжету в 1913 р. Природно, що з цього моменту Серебрякова вже не припиняла пошуки монументального узагальнення художньо-тематичного задуму, більш досконалих пластичних форм.

У роботі «Лазня», створеній 1913 р., відчувається вплив західноєвропейського мистецтва, а саме творчості Жана-Огюста Енгра (1780–1867), для якого тема жіночого оголеного тіла була провідною впродовж усього творчого шляху. Жан-Огюст Енгр, учень найвідомішого художника-класициста Жака-Луї Давіда (1748–1825), ще за часів навчання в Національній вищій школі витончених мистецтв (фр. *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*) отримав Римську премію і, перебуваючи в Італії, копіював



Іл. 8. З. Серебрякова. *Індія*. Ескіз панно для Казанського вокзалу, Москва. 1916. Пап., сангіна, графітн. олівець. 46,5 × 46,5 см. Державна Третьяковська галерея, Мск. (ДТГ)



Іл. 9. З. Серебрякова. *Індія*. Ескіз панно для Казанського вокзалу, Москва. 1915–1916. Карт., темпера, графітн. олівець. 46,5 × 46,5 см. ДТГ



Іл. 10. З. Серебрякова. *Сіам*. Ескіз панно для Казанського вокзалу, Москва. 1916. Пап., темпера, графітн. олівець. 48 × 48 см. ДТГ



Іл. 11. З. Серебрякова. *Сіам*. Ескіз панно для Казанського вокзалу, Москва. 1915–1916. Карт., темпера, графітн. олівець. 51 × 51 см. ДТГ

оголену натуру з творів Тиціана, Джорджоне, Рафаеля та Бронзіно. Більшість із рисунків нині зберігається в Музеї Енгра, Монтобан, Франція (фр. *Musée Ingres Bourdelle*). «Енгр винайшов власний спосіб писати оголену натуру. Він сам визначив іконографію, пластику та еротичну складову, які пізніше використав в інших своїх творах», – написав у каталозі до виставки Енгра у 2006 р. Вінсент Помаред, на той момент директор департаменту живопису Лувру. До того ж мистецтвознавець

вказував на те, що Енгр протягом своєї кар'єри декілька разів звертався до зображення оголеної натури, зокрема до зображення купальниць і сцен купання: «Купальниця, зображена до поясу» (1807), «Купальниця Вальпінсона» (1808), «Велика Одаліска» (1814), «Мала купальниця» (1828), «Юпітер й Антіопа» (1851), «Джерело» (1856). Робота Енгра «Турецька лазня» (1863) (іл. 5) виявилася квінтесенцією шукань досконалого контуру, виразності рисунку, тонких колористичних рішень.



Іл. 12. З. Серебрякова. *Туреччина (Дві одаліски)*. Ескіз панно для Казанського вокзалу, Москва. 1916. Пап., темпера, графітн. олівець. 48,5 × 48,5 см. ДТГ



Іл. 13. З. Серебрякова. *Туреччина*. Ескіз панно для Казанського вокзалу, Москва. 1915–1916. Карт., темпера, графітн. олівець. 51 × 51 см. ДТГ



Іл. 14. З. Серебрякова. *Японія*. Ескіз панно для Казанського вокзалу, Москва. 1915–1916. Карт., темпера, графітн. олівець. 46,5 × 46,5 см. ДТГ

Перебуваючи в Парижі наприкінці 1905 р., Серебрякова мала бачити роботи Енгра в Луврі, оскільки того ж року «Турецька лазня» експонувалася вперше і цей факт було широко освітлено в мистецьких колах. Тож Серебрякова мала скористатися нагодою побачити цю та інші роботи згаданого французького «класика мистецтва»: «Джерело» (іл. 6) та «Велику Купальницю» (також «Купальниця Вальпінсона») (іл. 7). І якщо «Турецька лазня» для Енгра була заключним етапом

творчості, то Серебрякова взяла тему природної гармонії пружного жіночого тіла за точку відліку. Звісно, до цього моменту в неї уже було декілька успішних напівпортретних робіт з оголеною натурою. Але думка про створення «нового» мистецтва не полишала мисткиню [4, с. 159]. Окрім того, це була перша спроба зробити оригінальну роботу, яку ми можемо віднести до її автентичної манери – манери, яка передбачає внутрішню узгодженість створеного мистцем світу, що відповідає сам собі за масштабом, глибиною та деталізацією.

«ЛАЗНЯ» ЗІНАЇДИ СЕРЕБРЯКОВОЇ ТА САКРАЛІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО МОТИВУ КУПАННЯ

У композиції твору «Лазня» Серебрякова для поглиблення внутрішнього простору здійснила зміщення просторових відношень, відмовилась від лінійної перспективи та прийшла до декількох просторових планів. «Зрізаність» роботи та погляди героїнь за межі композиційного поля так само розширюють простір та створюють ефект глядацької присутності. Це самостійна спроба Зінаїди Серебрякової розгорнути композицію у великому уявному просторі, проявити кінематографічне мислення: впровадити багатоплановість зображення, побудувати строгий спокійний ритм ліній та об'ємів. Удале чергування вертикальних фігур і постатей, що сидять, лінійний ритм рук та ніг героїнь Серебрякова буде використовувати ще в декількох своїх роботах, як-от «Жнива» (1915) та «Біління полотна» (1917), де вона продовжить пошуки досконалої композиції.



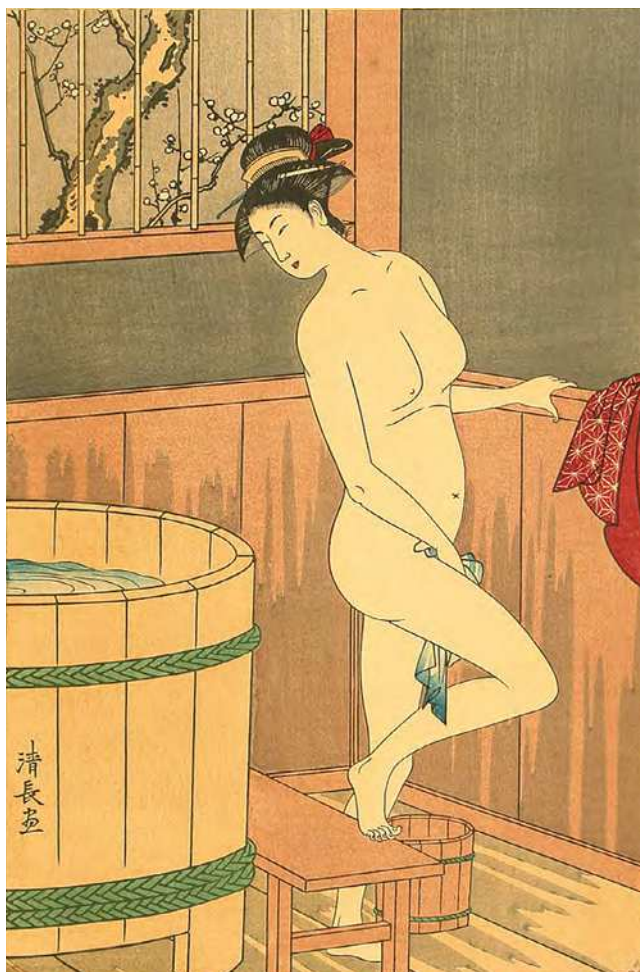
Іл. 15. Торії Кійонага. Жіноча лазня. Бл. 1783. 1 естамп: дереворит, кольор. Музей витончених мистецтв, Бостон.
URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kiyonaga_bathhouse_women-2.jpg

Аналіз творчості Енгра – прийом зміщення просторових відношень, зокрема у «Турецькій лазні», – Серебрякова втілює в роботі «Лазня», а також у серії панно для Казанського вокзалу 1914–1915 рр. Серед багатьох ескізних нарисів найбільш закінченими вважаються нариси для цих панно: «Індія», «Сіам», «Туреччина», «Японія» (іл. 8–14). У зазначених панно художниця досягла найбільш виразних образів, закінченості композиційного рішення, досконалості у відображенні пластики оголеного тіла. Слід зазначити, що робота над панно відбувалася в умовах сімейного щастя та благополуччя у житті Зінаїди Серебрякової. Можливо, ще й тому роботи випромінюють світло та велич, гармонійний спокій, щасливу впевненість у непорушності світу і речей.

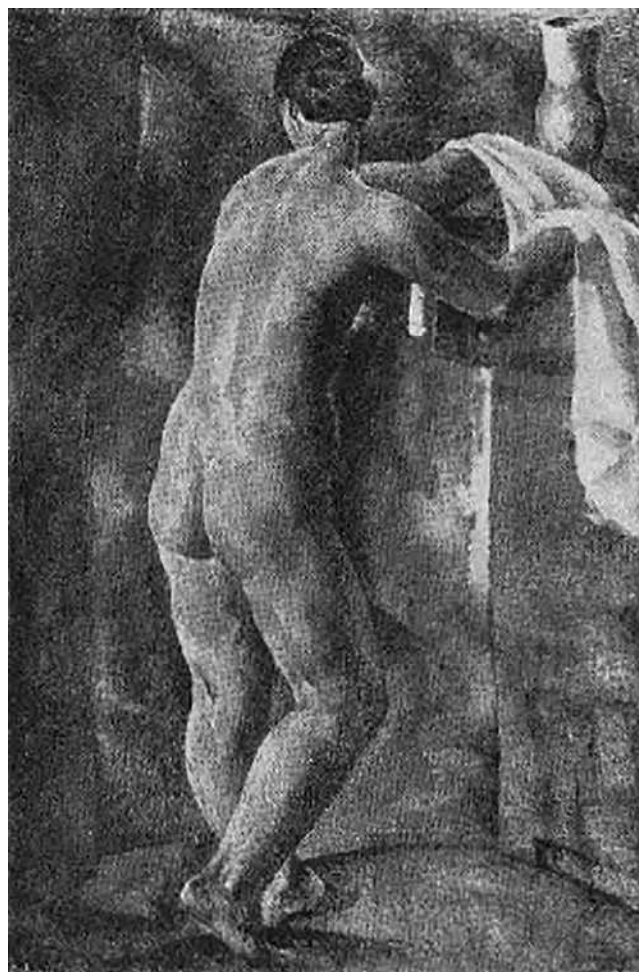
Ретельно відібрано й майстерно введено в композицію етнографічні деталі, що конкретизують образи: «Індія» зображена з опахалом у руці, «Сіам» – з пташкою, «Туреччина» – з кальяном, «Японія» – з віялом. Велична краса та почуття гідності притаманні кожному образу. На відміну від інших ескізів, ці опрацьовані в кольорі. Сині оксамитові фони, золоті відтінки жіночих постатей, драпірування: в «Індії» – жовте, в «Сіаму» – світло-зелене,

в «Турції» – охристе, в «Японії» – зелене з синім. За своєю побудовою ці розписи по-справжньому монументальні. На думку В. Князевої, у них розкрився чудовий дар Серебрякової як майстрині, що «втілює складні алегоричні задуми у класично ясних досконалих формах» [4, с. 149].

Композиція в колі, яку застосовували й Енгр, і Серебрякова, відкривала перед митцями широкі можливості для втілення пластичної симетрії та врівноваженості. Невипадково композицію в колі – тондо – полюбили майстри епохи Відродження, які прагнули до гармонії. Під час роботи над серією панно Серебряковій вдалося зробити творче відкриття: для м'якого переходу від зображення жіночого тіла до лінії кола художниця додає в композиційні нариси восьмикутник, котрий трактується як архітектурний проріз (архітектурно оформлений проріз). Далі художниця багато працює над розміщенням жіночих фігур у просторі, над пошуком поз, які будуть гармонійно розташовані у зображених прорізах. При цьому в нижній частині аркуша Серебрякова сміливо розриває композиційний восьмикутник і виводить зображення за його межі – відбувається просторове зміщення відносно геометричного центру роботи.



Лл. 16. Торії Кійонага. *Купання красуні*. Бл. 1783. 1 естамп: дереворит, кольор. URL: <https://ukiyo-e.org/image/artelino/51483g1>



Лл. 17. Лайош Чабаї Екеш. *Оголена*. До 1927. Ілюстрація з журналу *Deutsche Kunst und Dekoration: Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Digitalisierung: Universitätsbibliothek Heidelberg. С. 192

Таке зміщення, посилене ракурсом, переміщенням лінії горизонту до нижньої межі картини, звідки постаті набувають особливої монументальності та величі, створює ефект насування зображення на глядача, «вистрибування» постатей з площини твору. Тим самим посилюється враження просторової глибини композиції.

Згаданий твір «Лазня» започатковує використання Серебряковою в її подальших роботах прийомів протипоставлення, дзеркальності й т. зв. інверсії: крайня ліва фігура, що сидить спиною, і крайня ліва на передньому плані анфас дзеркально відображені по діагоналі з лівого нижнього у правий верхній кут до дівчини, що сидить обличчям, та дівчини, що стоїть у напівоберті. Задля запобігання монотонності ритму між парами фігур зображена постать, що нахиляється.

На сьогодні немає інформації, чи була Зінаїда Серебрякова знайома з творчістю Торії Кійонаги, одного з найважливіших японських майстрів кольорової ксилографії XVIII ст. та одного з найвідоміших авторів у жанрі *бідзінга* – «зображення красивих жінок», який збагатив *укійо-е* зображеннями жінок, що відповідали сучасному митцеві ідеалу краси. Диптих Торії Кійонаги «Жіноча

лазня» (бл. 1783) (іл. 15), де детально зображено громадську лазню, та гравюра «Купання красуні» (бл. 1783) (іл. 16) – найраніші приклади *укійо-е* з декількох відомих «жіночих лазень» кінця періоду Едо. У диптиху застосовано принцип дзеркальності, парності, протиставлення персонажів. Тож Серебрякова підсвідомо – або навіть свідомо – використовувала цей прийом композиційної досконалості.

Акцентуймо і незвичний тематичний хід у роботі: царина пари і води лазня – як сакральний очисний простір, як джерело молодості та краси. Двічі повторюваний у роботі мотив води, що ллється, а також постать, що стоїть з ряскою в руках на задньому плані, відсилають глядача до роботи Енгра «Джерело». А для Серебрякової, яка надавала перевагу життю та праці в сільській місцевості, вода, можливо, – символ рівноваги і гармонії духовного та фізичного існування. Звернення Серебрякової до теми води є своєрідним наслідуванням класичного сюжету купання, досить розповсюдженого в класичному мистецтві та до нього, наскільки можна зануритись в історію мистецтва.



Іл. 18. Стамнос. Майстерня вазописця Полігнотоса. Бл. 440–430 рр. до н. е. Державне античне зібрання, Мюнхен. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stamnos_440BC_with_bathing_women_Staatliche_Antikensammlungen_Starke_Frauen03.jpg

Згадаймо зразки «класичного» мистецтва стародавньої Греції, часів античності та стародавнього Риму, зокрема міфологічних богинь води, статуї яких ставили у священних гаях і храмах, або зображення на сакральних предметах на кшталт розписів на вазах (іл. 18, 18а), настінної або підлогової мозаїки (іл. 19). В епохи Стародавнього Єгипту, Трипільської цивілізації символи води зображалися на побутових знаряддях, мисках, горщиків, посудинах для зберігання, глеках для води та умивальниках – кам'яних або керамічних. Образи володаря всіх морів і вод Посейдона (Нептуна), його сина Тритона або дружини Амфітріти, водяних німф-богинь наяд, богині Артеміді, Венери-Афродіти, а також прекрасних сирен, спокушаючих Одиссея, не покидали образотворче мистецтво, зокрема й доби Відродження, бароко та класицизму. З плином часу мистецтво породило безліч найрізноманітніших жанрів і стилів, та на більшості зображень завжди можна знайти один елемент, який, здається, має своє місце у всі епохи, – воду [17].

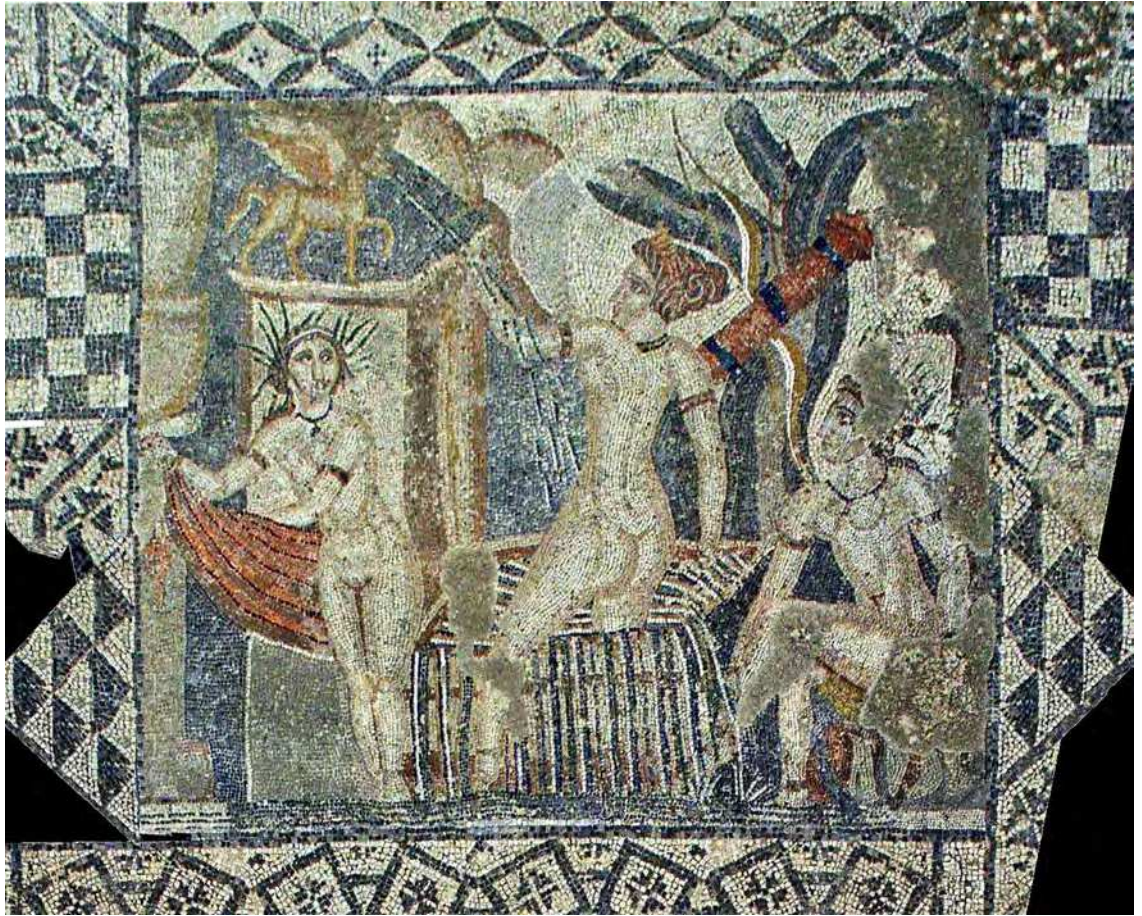
Поняття води є центром міждисциплінарних досліджень, йому приділяється багато уваги в мистецтві, філософії, історії. Нерідко в багатьох відомих художників існують цикли, присвячені лише темі води. Вода була і є об'єктом систематичного дослідження: вона нагадує людську душу



Іл. 18а. Розгортка зображення на стамносі іл.18

і служить метафорою людського існування, мотив води позначає те, що неможливо сказати, і те, що неможливо досягнути [16]. Текуча вода, яка уособлює хід людського буття, є символом плинності часу. Досократівський філософ Геракліт (близько 550–480 рр. до н. е.) порівняв усе, що існує, з текучою рікою і сказав: «Не можна двічі увійти в одну річку, тому що все змінюється невблаганно і не є постійним» [18]. Згідно з міфами, жоден померлий не потрапляє в царство мертвих, не перетнувши підземних річок. Вода є перехідним середовищем між життям і смертю, а також постає переносницею душі з одного стану в інший. Річкові води, які потрібно перетнути, завжди утворюють як кордон, так і зв'язок між цим і потойбічним світом, між часом і простором. Крім того, вода тісно пов'язана з таємничими глибинами підсвідомості. «Глибина води подібна до глибини душі, в якій приховані таємничі сили несвідомого» [16].

Пов'язаний з водою сюжет купання, а саме зображення «жіночого купання» є доволі поширеним і одним з найдавніших у світовому живописі. Купальниць зображали у своїх роботах у всі епохи відомі митці. Окрім згаданих Огюста Енгера та Торії Кійонаги, мотив води бачимо у творах таких мистців як Леонардо да Вінчі («Старий із вивченням води» (1513)), Пітер Рубенс («Союз Землі й Води» (бл. 1618)), Жан-Леон Жером («Запальничка



Іл. 19. Мозаїка Купання Діани з римських руїн, Волюбіліс, Марокко, Північна Африка.

URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic-Diana_leaves_her_Bath_\(perspective_fixed\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic-Diana_leaves_her_Bath_(perspective_fixed).jpg)

для кальяну» (1898), «Ванна. Жінка, що мие ноги» (1899)), Карл Брюллов («Вірсавія» (1832)).

Мотив води та купання став одним з ключових і у творчості Серебрякової. Її захоплення західними та східними культурами й мистецтвом, теоріями сприйняття, духовними традиціями дозволило їй поглянути на образи з повсякденного життя глибше – символічно. Першими спробами були стилізований портрет сестри, «Купальниця» (1911), етюд 1912 р. (іл. 3), акварельний етюд 1912–1913 рр. (іл. 3а) та численні начерки 1915–1917 рр. (іл. 3б, в, г). У «Лазні» вода використовується не лише як формальний засіб, а й переважно як метафора плинного часу. Різноманітна інсценізація води – потік води, води як пари, води, що летиться, – свідчить про прагнення Серебрякової до пізнання та естетичної рефлексії. Естетика тілесної чистоти, яку художниця трансформує в чистоту духовну, – очевидна й показова ознака неокласицизму, його характерна риса. Серебрякова, підсвідомо торкаючись теми води й купання, візуалізувала жіночу тілесність у духовну натхненність образів. Вочевидь, майстриня надихнулася темою води та купання завдяки класичним творам, таким як «Турецька лазня» та «Велика купальниця» Енгера, а естетична піднесеність була проекцією прагнення художниці до «чистоти думки».

СЕЛЯНСЬКИЙ МОТИВ У КЛАСИЦИСТИЧНОМУ ПАФОСІ

Робота «Лазня» приваблює своїм гармонійним та цільним колоритом. На теплому брунатному тлі розгорнута ціла гама жовто-охрових тонів, що передають текстуру чистого, теплого оголеного тіла. Ніжний теплий тон голови підкреслено відтінками рожевого. В обличчях, що стали типовими для автентичної манери Серебрякової, а краще сказати – автопортретними, вона прагне знайти характерне, тобто головне, і підпорядкувати йому все інше. Усміхнені та замислені обличчя створюють враження не простору бані, а певного дивного світу, де люди щасливі, сяють здоров'ям та красою. Моделі не рухаються, вони застигли та нагадують античні статуї. Час спливає, як вода, і не вдається повернутися, але якщо час зупинити, то можна насолоджуватися моментом впродовж тривалого часу. Вода, що тече, створює четвертий вимір – час, який стає головним героєм твору.

Якщо узагальнити зображення моделей, майже однакових на вигляд, котрим притаманні риси самої Серебрякової, складається враження ефекту мультиплікації: ніби одна й та сама модель рухається уявним колом, при цьому змінює позу та положення у просторі. Ефект мультиплікації дає

підстави думати про кінематографічне мислення мисткині, що проявляється особливими візуальними прийомами, які працюють з підсвідомістю глядача. Кінематографічні прийоми склалися на базі класичних творів мистецтва. Формат роботи – співвідношення ширини й висоти 1,288 : 1 – наближається до «універсального стандарту», встановленого Вільямом Діксоном і Томасом Едісоном 1892 р. для кінематографічної плівки [16]. Твору властива багатоплановість – наявність переднього, середнього, дальнього планів, а також «жаб'ячий ракурс», що приводить до ефекту насунання зображення на глядача. Для побудови композиції застосовано принцип інверсії – дзеркальної симетрії, яка не зустрічається в реальному житті, тому дуже приваблива в зображенні, а статичність кадру дає глядачу змогу осягнути зображене.

Серебрякова ретельно розмістила постаті, до сантиметра вивіряючи композицію. Ефект присутності створюється за рахунок не тільки поглядів героїнь за межі картини, а й води, що летить додолу. Художниця обирає теплий загальний тон композиції та штучне, але тепле світло, що свідчить про майже ідеальний настрій самої мисткині й спробу передати його глядачеві. Середовище води та пари сприяє виникненню в глядачів почуття чистоти, свіжості. Коли за правилом спрощеного «золотого перетину» розділити картину на дев'ять рівних блоків, то на перетині умовних ліній розмістяться важливі об'єкти картини. Якщо застосувати це правило до роботи «Лазня», на перетині таких ліній опиняється око постаті, котра сидить на передньому плані, як дзеркальне відображення води, що летить за межі роботи. Фокус мисткині виділяє передній план, і різкість зображення зменшується відповідно до глибини роботи.

Ще одним індикатором пошуків та експериментів художниці був перехід у використанні освітлення: від денного, холоднуватого, природного освітлення до теплого штучного, яке не має єдиного джерела. Ліве нижньо-бокове освітлення майже рівномірно розподіляє світло на постатях усіх трьох планів. Імовірно, Серебряковій було важливо показати чіткі контури фігур, що знаходяться на досить значній відстані. Простір здається досить великим, набагато більшим за реальний простір тогочасної лазні. Немає водяної пари, як це притаманно приміщенню лазні, немає сфумато, контури чітко окреслені.

Поступовість зображення постатей – прийом, який Серебрякова винайшла для себе. Моделі зображені в позах античних богинь та з відчуттям вищої місії, хоча мисткиня зображує реальних молодих жінок.

Порушуючи ієрархію жанрів, вона вносить у жанровий твір натюрмортний антураж, предмети якого виступають скоріше медіаторами, як і на інших творах мисткині, зокрема в роботі «Автопортрет. Біля туалетного столика» (1909): двері, вікна, дзеркало. У лівому нижньому куті на передньому

плані натюрморт заслуговує на увагу як найбільш світле місце в композиції. Блакитно-біла деталь у формі куба та чисто-біле ганчір'я додають свіжості, повертають глядача у дійсний простір. Брусок мила правильної кубічної форми протиставлено плавним лініям жіночих тіл та загальній атмосфері роботи. Це – особистий асоціативний погляд мисткині на тему чистоти, молодості, краси, здоров'я. Мило є одним з небагатьох предметів, що їх широко використовують у побуті з раннього дитинства і до глибокої старості, – незмінний атрибут життя.

ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК

Екзистенціальні пошуки в роботі Зінаїди Серебрякової «Лазня» притаманні напряду неокласицизму: за задумом цієї роботи не відчувається надмірна, непритаманна високодуховним цінностям класицистичного стилю чуттєвість і матеріальність зображених жіночих тіл. Красу тіла глядач має трансформувати в духовну енергію та згадати своє вище людське призначення. Авторці, чие мистецтво засноване на знанні та розумінні парадигми європейського класицизму та італійського Відродження, вдалося зобразити внутрішню піднесеність образів.



Іл. 20. С. Прохоров. Жниці. 1922. П., темпера. 61,6 × 44,4 см. Харківський художній музей

Тож Серебрякова мала і змогла перенести засобами зображення та художньою мовою класичної епохи реальний, сучасний мисткині контекст – селянську тематику. Художниця задіяла кінематографічне композиційне рішення – багатоплановість і образність, приділила увагу ритміці положень рук, які стають важливим елементом розкриття індивідуальних особливостей моделей. У «Лазні» вдалося знайти тонку та важливу грань між конкретною пластичною формою оголених жіночих тіл та її узагальненням, відобразити поєднання реального з ідеальним. Мисткиня змогла віднайти рівновагу і гармонію духовного та фізичного стану своїх моделей, чим відновила одну з найвеличніших традицій класичного мистецтва.

Робота «Лазня» починає т. зв. «Селянський цикл» Серебрякової, до якого входить певна кількість робіт. Дотепер звернення науковців до творчості

Серебрякової цього періоду не було систематичним, а наявний мистецтвознавчий аналіз є стереотипним. Творчість Зінаїди Серебрякової з певною неокласичною стилізацією вимагає переосмислення та приділення їй систематичної уваги. До того ж звернення до візуалізації духовного через тілесне зображення було продовжено в серії ескізних панно для Казанського вокзалу, які так само не були розглянуті дослідниками з перспективи композиційних рішень.

Тема цієї статті також спонукає до дослідження твору іншого художника, причетного за стилістикою до неокласицизму, а тому дотичного до предмету статті, – живописного полотна «Жниці» (1922–1923) (іл. 20) Семена Марковича Прохорова, що продовжує естетичні пошуки ідеалів, традицію застосування символіки та використання умовного простору для зображення реальної події. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону. *Аполлон*. 1909. № 1. С. 5–11. URL: https://imwerden.de/pdf/apollon_1909_01_ocr.pdf (дата звернення : 15.03.2023).
2. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Ленинград : Искусство. 1986. 226 с.
3. Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице / авт.-сост. В. П. Князева; авт. примеч. Ю. Н. Подкопаева. Москва : Изобразительное искусство, 1987. 301 с. : ил., цв. ил.
4. Князева В. П. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. Москва : Изобразительное искусство, 1979. 256 с. : ил.
5. Кононенко В. Загадковий світ мистецтва : нариси з історії західноєвропейського живопису. Київ : Мистецтво, 2016. 111 с.
6. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX століття : Вибрані статті різних років. Кн. 1 : Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Української Академії мистецтв України. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 268 с. : іл.
7. Круглов В. Русский неоклассицизм. *Неоклассицизм в России* : [Альбом выставок] / статьи : В. Леяшин, В. Круглов, О. Мусакова. Санкт-Петербург : Palace Editions : Graficart, 2008. С. 13–29. (Альманах / Государственный Русский музей ; вып. 212).
8. Леяшин В. А. Не о классицизме. *Неоклассицизм в России* / под ред. : А. Дмитриенко и др. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2008. С. 5–10. (Альманах / Русский музей ; вып. 212).
9. Немцова В. С. Харьковская художественная школа. Харьков : Шевченко, 2011. 320 с.
10. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. 2-ге вид., доп. Харків : Grafprom, 2015. 476 с.
11. Погорелов В. В. Тілесність людини як категорія сучасної художньої культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 1. С. 115–117.
12. Пономаренко М. Художньо-стилістичні особливості станкового портрету в живописі Харкова ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харківська

REFERENCES:

1. Benua, A. (1909). V ozhidanii gimna Apollonu [Waiting for the hymn to Apollo]. *Apollon*, 1, 5–11. Retrieved from https://imwerden.de/pdf/apollon_1909_01_ocr.pdf. [In Russian].
2. Daniel, S. M. (1986). *Kartina klasicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka* [Painting of the classical era. The problem of composition in Western European painting of the 17th century]. Leningrad: Iskusstvo. [In Russian].
3. Kniazeva, V. P. & Podkopaeva, Iu. N. (Eds.). (1987). *Zinaida Serebriakova. Pisma. Sovremenniki o khudozhnitse* [Zinaida Serebryakova. Letters. Contemporaries about the artist]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo. [In Russian].
4. Kniazeva, V. P. (1979). *Zinaida Evgenievna Serebriakova* [Zinaida Serebryakova]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo. [In Russian].
5. Kononenko, V. (2016). *Zahadkovyi svit mystetstva : narysy z istorii zakhidnoevropeiskoho zhyvopysu* [Mysterious world of art: essays on the history of Western European painting]. Kyiv : Mystetstvo. [In Ukrainian].
6. Kryvolapov, M. O. (2006). *Pro mystetstvo ta khudozhnyu krytyku Ukrayiny XX stolittya: Vybrani statyi riznykh rokiv* [About art and art criticism of Ukraine of the 20th century: Selected articles from different years]; Book 1. *Formuvannia ta rozvytok natsionalnoi mystetskoi shkoly i mystetstvoznavchoi nauky v Ukraini XX stolittya* [Formation and development of the national art school and art science in Ukraine of the 20th century]. Kyiv : Vydavnychiy dim A+C.
7. Kruglov, V. (2008). *Russkii neoklassitsizm* [Russian Neoclassicism]. In V. Leniashin, V. Kruglov, & O. Musakova. *Neoklassitsizm v Rossii* [Neoclassicism in Russia] (pp. 13–29). Saint-Petersburg: Palace Editions: Graficart.
8. Leniashin, V. A. (2008). *Ne o klassitsizme* [Not about classicism]. In A. Dmitrienko, O. Musakova, O. Kiseleva, I. Poliakova, E. Karpova, E. Evseeva, T. Chudinovskaia et al. (Eds.). *Neoklassitsizm v Rossii* [Neoclassicism in Russia] (pp. 5–10). Saint-Petersburg: Palace Editions. [In Russian].
9. Nemtcova, V. (2011). *Kharkovskaia khudozhestvennaia shkola* [Kharkiv Art School]. Kharkiv : Shevchenko. [In Russian].
10. Pavlova, T. (2015). *Mysttsi ukrainskoho avanhardu v Kharkovi* [Mists of the Ukrainian avant-garde in Kharkiv] (2nd ed.). Kharkiv : Grafprom. [In Ukrainian].

- державна академія дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. 414 с. ; додатки.
13. Тарасенко О. А. Проблема національного стилю в живописі модерна і авангарда (творчість українських і російських художників кінця XIX – початку XX вв.): автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 / Южноукраїнський гос. педагогічний ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 1996. 47 с.
 14. Эрнст С. З. Е. Серебрякова. Петербург : Аквилон, 1922. 33 с.
 15. American Cinematographer Manual / edited by Stephen Burum. 9th ed. Los Angeles, California : ASC Press, 2004. 919 p.
 16. Böhme G., Böhme H. Feuer, Wasser, Erde, Luft : Eine Kulturgeschichte der Elemente. München : C. H. Beck, 2010. 344 S. URL: <https://books.google.de/books?id=LhtdpDieuEC&printsec=copyright&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (дата звернення : 30.03.2023).
 17. Chyong-Yi Yu M. A. Das Motiv, Wasser' in der Kunst – unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis : Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am Fachbereich III, Kunstgeschichte. Universität Trier. Trier, 2008. URL: <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/298/file/dokument1.pdf> (дата звернення : 29.03.2023).
 18. Heraklit. Fragmente 91. Diels H. Fragmente der Vorsokratiker. Zweite Auflage Band 1. Berlin : Weidmasche Buchhandlung. 1903. S. 75. URL : <https://ia800207.us.archive.org/22/items/diefragmentederv01dieluoft/diefragmentederv01dieluoft.pdf> (дата звернення : 29.03.2023).
 19. Kitschen F. Als Kunstgeschichte populär wurde: Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst. Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2021. 392 S.
 20. Nádai P. Beruhigender Neo-Klassizismus. *Deutsche Kunst und Dekoration : illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten* / Herausgegeben und Redigiert von Alexander Koch. Darmstadt : Alexander Koch, 1927–1928. Band 61. S. 191.
 21. ONFAM / Одеський національний художній музей. Прогулянки не/існуючої експозиції: Діана Ключко про Зінаїду Серебрякову. 07.06.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ss17NMjAJVc> (дата звернення : 27.08.2022).
 22. Pomarède V. Ingres, 1780–1867 : [l'album de l'exposition] / Edité par Musée du Louvre. Paris : Gallimard, 2006. 47 p.
 23. Scherliess V. Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte. Kassel : Bärenreiter, 1998. 300 S.
 24. Venturi L., Chart C. Four Steps Toward Modern Art: Giorgione, Caravaggio, Manet, Cezanne. Revised ed. Westport : Praeger, 1985. 128 p.
 25. Venturi L. Painters: Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet. New York : Scribner, 1947. 234 p.
 11. Pohorielov, V. V. (2011). Tilesnist liudyny yak katehoriia suchasnoi khudozhnoi kultury [Corporeality of man as category of modern artistic culture]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 115–117. [In Ukrainian].
 12. Ponomarenko, M. (2016). *Khudozhno-stylistychni osoblyvosti stankovoho portretu v zhyvopysy Kharkova XX–XXI st.* [Artistic and stylistic features in the portrait in the easel painting of Kharkiv in the XX–XXI centuries] [Unpublished PhD dissertation]. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [In Ukrainian].
 13. Tarasenko, O. A. (1996). *Problema natsionalnogo stilia v zhyvopisi moderna i avangarda (tvorchestvo ukrainiskikh i russkikh khudozhnikov kontsa XIX – nachala XX vv.)* [The problem of national style in modern and avant-garde painting (creativity of Ukrainian and Russian artists of the late XIX – early XX centuries)] [Unpublished Doctoral thesis]. South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Odessa. [In Russian].
 14. Ernst, S. (1922). *Z. E. Serebriakova* [Z. E. Serebriakova]. Petersburg: Akvilon.
 15. Burum, S. (2004). *American Cinematographer Manual*. (9th ed.). Los Angeles, California : ASC Press.
 16. Böhme, G. & Böhme, H. (2010). *Feuer, Wasser, Erde, Luft : Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: C. H. Beck, 2010. Retrieved from <https://books.google.de/books?id=LhtdpDieuEC&printsec=copyright&hl=uk#v=onepage&q&f=false>. [In German].
 17. Chyong-Yi, Yu M. A. (2008). *Das Motiv, Wasser' in der Kunst – unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis* [Unpublished Doctoral dissertation]. Universität Trier, Trier. Retrieved from <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/298/file/dokument1.pdf>. [In German].
 18. Heraklit. (1903). *Fragmente 91*. In H. Diels. *Fragmente der Vorsokratiker* (2nd ed.) (Vol. 1) (pp. 75). Retrieved from <https://ia800207.us.archive.org/22/items/diefragmentederv01dieluoft/diefragmentederv01dieluoft.pdf>. [In Greek & German].
 19. Kitschen, F. (2021). *Als Kunstgeschichte populär wurde: Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft. [In German].
 20. Nádai, P. (1927–1928). *Beruhigender Neo-Klassizismus*. In A. Koch (Ed.). *Deutsche Kunst und Dekoration : illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten* (pp. 191). Darmstadt: Alexander Koch. [In German].
 21. ONFAM / Odeskyi natsionalnyi khudozhnyi muzei. (2022, June 07). *Prohulianky ne/istnuiochoiu ekspozytsiiei: Diana Klocho pro Zinaidu Serebriakovu* [Walking with no other exposition: Diana Klocho about Zinaida Serebryakova] [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Ss17NMjAJVc>.
 22. Pomarède, V. (2006). *Ingres, 1780–1867*. Paris : Gallimard. [In French].
 23. Scherliess, V. (1998). *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*. Kassel: Bärenreiter. [In German].
 24. Venturi, L. & Chart, C. (1985). *Four Steps Toward Modern Art: Giorgione, Caravaggio, Manet, Cezanne*. Westport: Praeger.
 25. Venturi, L. (1947). *Painters: Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet*. New York: Scribner.

DOI 10.33625/hudprom2023.01.110

Tetyana KASYANENKO

VISUALIZATION OF THE SPIRITUAL THROUGH PHYSICALITY IN THE WORK BY ZINAIDA SEREBRYAKOVA “BATH”

Lately, the direction of neoclassicism in fine arts has not attracted enough attention of art researchers and other scientists. But at one time, following the instructions of this direction – improvement, humanization of the world model – inspired a number of domestic and foreign artists to create and further search for art forms. In painting, the ideas of neoclassicism were supported, in particular, by Zinaida Serebryakova and Semen Prokhorov, whose art developed in the context of the events of the first third of the 20th century precisely in Slobozhanshchyna.

The article aims to show the manifestation of neoclassical trends in fine art in the works of Zinaida Serebryakova (1884–1967). The goal was to reveal the dual essence of the artist's creativity: a persistent and conscious desire to be a classic and an instinctive attraction to experiment with the image. The article analyzes Zinaida Serebryakova's work “Bath” (1913), highlights the significance of this canvas for her subsequent work. The desire of the artist to transform body energy into spiritual energy is shown. The problem of Serebryakova's search for compositional solutions for further multifigure monumental compositions, such as “Harvest” (1913) and “Bleaching the canvas” (1917), is updated. Analysis of the influence of the French classicist Jean-Auguste Ingres' (1780–1867) art on the work of Zinaida Serebryakova was carried out. Examples of the cinematographic thinking of the artist and the relevance of her work to the theme of water and the plot of bathing as one of the most common in fine art are given.

The result of the study was the proof of Serebryakova's adherence to the “formula” of neoclassicism: imitation of ancient models and desire to approach them as the highest ideal in the depiction of the naked body, while preserving an individual manner of perceiving nature. It is proven that work on “Bath” confirmed the artist, who was brought up artistically according to the aesthetics of classicism, in the further search for a “new” style, which Serebryakova repeatedly mentioned in her correspondence.

KEYWORDS: neoclassicism, composition, nude, Serebryakova, individual manner, theme of water, plot of bathing

Стаття надійшла до редакції: 03.05.2023

© Касьяненко Т., 2023

Прийнята до публікації: 12.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

МИСТЕЦТВО ВАДИМА МЕЛЛЕРА: НА ШЛЯХУ ДО КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ АБСТРАКЦІЇ

ID ORCID 0000-0003-1083-9590

Валентина ЧЕЧИК

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

У статті розглядаються особливості інтерпретацій прийомів та засобів абстрактного мистецтва в ранніх творах В. Меллера. Дослідницьке поле склали як широко відомі, так і невідомі зовсім станкові роботи та театральні проекти художника кін. 1910-х – поч. 1920-х рр. У мистецтвознавчій літературі стилістичну лексику творів Меллера цього часу справедливо корелюють з кубофутуризмом. Разом з тим, нескладно помітити, як художник виходить у них на «межі» кубофутуристичного мислення – до абстрактної композиції. У живописному полотні «Футуристична композиція» (1919–1920), в театральних аркушах до балетів Б. Ніжинської (1918–1921) та драматичних вистав («Метр Патлен» (1919), «Мазепа» (1922)) виявлення ритмічного ладу структурних елементів (кольорової геометрії – кіл, дуг, загострених трикутників та трапецій), засобів їх динамізації мають безпосереднє відношення до пластичних законів абстрактного мистецтва. Кожен з цих творів – композиційний досвід. Художник будує композицію на домінанті кольору і форми, їх пластичних, ритмічних, змістоутворюючих можливостях. Водночас, «знепредмечуючи» зображальний мотив (часом до орнаментальної формули), митець не скасовує остаточно реальну форму. Інверсія – риса безпредметництва майстра. Принципи побудови форми зберігаються в живописному «Ескізі до портрета», що виставлявся разом з «Портретом Т. Шевченка» на 2-й Звітній виставці Української академії мистецтв (1921). Пластичні коди абстрактного мистецтва насичували сценографію В. Меллера до ранніх постановок «Березіля» 1923 р. Незважаючи на використання супрематичної лексики К. Малевича в оформленні задників сцени до постановки «R.U.R.», джерелом творчих інспірацій було мистецтво О. Екстер, мова її лірико-експресивних за кольором та динамікою абстракцій. Природа такої абстрактної форми переносилась Меллером до тривимірного простору сцени у постановці «Газ» (1923). Сценографічна пластика останньої маркувала собою внутрішню логіку та самостійність руху художника до наступних структурно-лінійних просторових модулів («Нові йдуть» (1923)), що позначили блискучий період «ортодоксального» театрального конструктивізму на українській сцені.

Ключові слова: Вадим Меллер, український авангард, абстрактне мистецтво, кубофутуризм, кольоропластична композиція, ритм, конструктивістська абстракція

Абстрактне мистецтво, його генеза, характер розвитку та особливості приживлення на українському ґрунті у вітчизняному мистецтвознавстві справедливо пов'язують насамперед з мистецтвом К. Малевича. Живописна версія автора «Чорного квадрата», що отримала назву «супрематизм», багато в чому визначила еволюцію радянського авангардного мистецтва 1920-х – поч. 1930-х рр. Естетичні та ідеологічні установки супрематизму широко інтерпретувалися та застосовувалися у творчій практиці українських художників, а після ухвалення К. Малевичем запрошення на роботу до Київського художнього інституту (1927–1930) отримали друге життя. Вихід В. Меллера «із кола

речей» (К. Малевич) був зумовлений цією радикальною художньою тенденцією часу. Проте зміцнило устремління, визначило характер, природу, особливості цього руху насамперед безпредметництво ключової фігури київського й загалом українського авангарду Олександри Екстер. Часу виходу художника на «межі» кубофутуристичного мислення – до абстрактних композицій у станкових і театральних речах кін. 1910-х – поч. 1920-х рр. та розвитку пластичних ідей абстрактного мистецтва у просторі театральної сцени присвячена дана стаття.

Дослідження явища українського авангарду, започатковане зарубіжними істориками мис-

тецтва на поч. 1970-х рр. (В. Маркаде, А. Наков)¹, набуло вибухової хвилі на зламі ХХ–ХХІ ст. у вітчизняному мистецтвознавстві. Наукові розвідки поч. 1990-х рр., у першу чергу Д. Горбачова, Г. Коваленка, О. Ноги², а також публікації й монографії наступних десятиріч – В. Габелка, А. Драка, О. Ковальчук, О. Кошуби-Вольвач, О. Красильникової, О. Лагутенко, Т. Павлової, Л. Савицької, Г. Склярєнко, Л. Соколюк, О. Федорука, М. Юр³ і багатьох інших авторів збагатили історію і теорію авангардної образотворчої культури як узагальнюючими розробками, так і аналізом окремих творчих здобутків і явищ. Однією зі значних проблемних зон залишається історія абстрактного мистецтва, його щеплення й інтерпретаційний досвід у творчих практиках українських митців.

Метою цього дослідження є спроба реконструкції еволюційних змін пластичного мислення в ранній (1918–1923) творчості В. Меллера, виходу майстра до конструктивістської абстракції.

Початок творчого шляху Вадима Меллера був типовим як для інтелектуала з тонкою артистичною вдачею, розквіт якої припав на першу половину ХХ ст. Отримуючи юридичну освіту в Київському університеті, Меллер одночасно відвідував

як вільний слухач заняття в художньому училищі, згодом – свідомо й цілеспрямовано рушив до мистецьких академій Мюнхена (1909–1912) і Парижа (1913–1914). «Моя праця художника професіонала почалася в Парижі 1913 року» [16], – згадував Меллер, маючи на увазі, напевно і в першу чергу, свій виставковий дебют, відзначений критикою передвоєнної французької столиці. Вимушений через розпочату Першу світову війну влітку 1914 р. покинути Західну Європу і повернутися до Києва, художник долучився до громадської і мистецької діяльності: протягом трьох років працював художником-оформлювачем у земському союзі Західного фронту (1915–1917); брав участь в організації професійного Союзу художників-живописців у Москві (1917) і в з'їзді Товариства діячів українського пластичного мистецтва в Києві (1918); очолював київські Приватну художню студію О. С. Монка (1919) і Художньо-промислову школу (1920); декорував політичні свята і театральні постановки; нарешті, був запрошений на посаду професора живопису до Української академії мистецтв (1920) [16]. У 1921 р. Меллер уперше, про що зауважив Лев Дінцес⁴, експонувався в мистецькому середовищі Києва.

Дійсно, восени 1921 р. В. Меллер взяв участь у 2-й Звітній виставці Української академії мистецтв двома живописними роботами: «Портрет Т. Шевченка» та «Етюд до портрета», що їх Л. Дінцес прискіпливо вивчав як твори певного «переломного етапу» у творчості майстра [13, с. 77]. Місцезнаходження живописних портретів досі не встановлено, в поле зору сучасних фахівців твори не потрапляли, тому дозволимо собі широко процитувати відгук, залишений істориком мистецтва в огляді на виставку. Одразу зазначимо, що роботи привернули увагу високим ступенем абстрагування предмету зображення. Останнє більшою мірою стосувалося «Етюду до портрета», написаного, як зауважив Л. Дінцес, «методом <...> кольорових променів». Художник не відмовився від жанрових прикмет: посилив внутрішні характеристики образу (енергійної особи, «інтелектуала в пенсне» [13, с. 77]) зовнішніми деталями. Разом з тим, завдяки роботі з кольором і формою, фігуративні ремінісценції поглиналися самостійними, безпредметними планами. Портрет, констатує дописувач, «збудований на динаміці центральної вихідної спіралі, порізаної кольоровим промінням, що йде згори; червоний ефект, головне, полягає в сполученні зелених і червоних тонів з одного боку і дисгармонійних з ними блакитнуватих, що й собі сполучаються з жовтими. Ці два головні сполучення добре зливаються одне з одним, даючи враження чудової кольорової симфонії» [13, с. 77]. У «Портреті Т. Шевченка» поєднання абстрактних площин відбувалося в межах живописного фону. «Годі як зверхня його частина

¹ Marcadé V. Le Renouveau de l'Art Pictural Russe, 1863–1914. Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1972. 395 p.; Nakov A. Alexandra Exter. Paris : Galerie Jean Chauvelin, 1972. 64 p.; Nakov A. Tatlin's Dream : Russian Suprematist and Constructivist Art 1910–1923, November 1973 – January 1974 : [Catalogue]. London : Fischer Fine Art Limited, 1974. 92 p. etc.

² Український авангард 1910–1930-х років : [Альбом] / автор вступ. статті й упор. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. С. 400; Коваленко Г. Ф. Александра Экстер : Путь художника. Художник и время : [Альбом]. Москва : Галарт, 1993. 287 с.; Нога О. Давід Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. [Харків] : Основа, 1993. 112 с.

³ Габелко В. Національний авангард 20–30-х років. *Музика : науково-популярний журнал з питань музичної культури*. 1997. № 6. С. 20–22; Драка А. Сценографи епохи Курбаса. *Український театр*. 1997. № 1. С. 14–17; Ковальчук О. Творчі пошуки Анатолія Петрицького у сценографії музичного театру 1920–1930-х. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 136–154; Кошуба-Вольвач О. Малярські роботи Володимира Бурлюка. (До історії вітчизняного авангарду). *Родовід*. 1998. № 17. С. 3–7; Красильникова О. Сценографія. *Історія українського театру* : у 3 т. / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського ; редкол. : Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.]. Київ, 2009. Т. 2 : 1900–1945. С. 472–532; Лагутенко О. Василь Єрмилов і конструктивізм. *Український модернізм, 1910–1930*. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 39–45; Павлова Т. Stillleven у студіях Бориса Косарева: Імператив жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 582–598; Савицька Л. Євген Агафонов (1878–1955), Україна, США: «...працюю, як хочеш і що хочеш». *Музейний провулок*. 2010. № 3(17). С. 52–59; Склярєнко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322; Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. Київ : НМК ВО, 1993. 48 с. (Препринт / М-во освіти України, навч.-метод. кабінет вищої освіти, Харк. худ.-пром. ін-т); Федорук О. Український авангард. *Федорук О. Перетин знаку* : у 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України Київ : Вид. дім А + С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. С. 9–68; Юр М. Український авангард: шлях до формально-пластичної мови. *Українська академія мистецтв*. 2016. Вип. 25. С. 13–22 тощо.

⁴ Дінцес Лев Адольфович (1895–1948) – археолог, історик народного мистецтва, музейний діяч, завідувач відділу народної творчості Російського музею; у 1920–1924 рр. – викладач Київського археологічного інституту.

писана тою ж методою, як і попередній портрет, – кольорових променів, що перехрещуються, нижня частина – поетова постать, – закінчена округло і нагадує обрис старих постатів мамаїв або бандуристів. Округлість багато разів підкреслюється в фігурі внутрішніми сегментами коміра й інших частин. І серед цієї маси гострих і округлих перехресних гранів, звичайно, в присутності літер, дивиться поетове обличчя, писане в строгій формі письма фресок церкви Періоменти в Мистрі, другої половини XIV сторіччя з усіма вохреннями, пробілкою, ямками під очима і т. н. Само собою, майстерне написане це обличчя тут зовсім не підходить, і в глядача залишається враження цілковитого розладу окремих частин в картині поміж собою. Поміж того, вплив ікони почувається безперечно в фарбах цього портрету, яскравіших ніж в ескізі, але вони не так гармонійно сполучаються. Яскравість фарб у верхній частині значно інтенсивніша, ніж у нижній. Так, чудовий іконний червоний колір, виявлений у верхній частині нейтралізованим промінем, самотньо темніє внизу біля скатертини на столі, серед тонів, що його не виявляють. Через те яскраве верхнє тло ніби вбирає в себе поетів портрет. Неприємні так саме й писані по іконному поетові руки, тонкі з сильно вигнутими на другий бік пальцями. Може вони й символізують лагідність поетової душі, але не підходять так саме, як і обличчя до загального настрою» [13, с. 77]. Збережена в архіві онуки художника Н. Ветрової-Робінсон чорно-біла ілюстрація портрета Т. Шевченка (вирізка з нествореного російського журналу 1920–1930-х рр.)⁵ підтверджує концентроване поєднання начебто протилежних пластичних кодів: народної картинки, іконописної традиції та абстрактного мистецтва. Можна припустити, що портрет створювався навесні 1920 р. до масштабного святкування в Києві річниці народження поета. Канонічність шевченківського образу не руйнувалась буквально бароковою надмірністю «зовнішніх прийомів». Гадаємо, художнику було важливо все: і іконність трактовки постаті Шевченка, і особливості композиційно-пластичного вирішення (доцентровий рух згеометризованих площин, підсилені експресивною ритмікою яскравих кольорових сполучень, тощо). Внутрішня зосередженість Меллера на пошуку формули власного мистецтва, власної пластичної інтонації відкривала шляхи для вільної інтерпретації живописної структури.

Портретний жанр визначав ранню, довоєнну творчість В. Меллера. Принаймні, сам художник позиціонував себе як портретист у свій закордонний період (1909–1914). Це документують не в останню чергу каталоги престижних паризьких виставок 1913–1914 рр.: Весняного салону Націо-

нального товариства образотворчих мистецтв та Салону Незалежних («Російський хлопчик» (етюд), «Монахиня» (?), «Голова жінки» (малюнок) [31, с. 1192], «Портрет матері художника» (олія) [32, с. 182]). Його дебютна річ – декоративне панно «Дві жінки», як зазначалося вище, було відзначено критикою в низці паризьких газет (1913) [16]. Виходячи з них: мистецтво В. Меллера ще не втратило зв'язку з образотворчою культурою Німеччини в її «мюнхенській версії», що еволюціонувала між 1909 і 1912 рр. (часом навчання В. Меллера в Мюнхенській академії мистецтв) від югендстилю до експресіонізму «Синього вершника». Твори довоєнного періоду, як зауважила З. Кучеренко, аналізуючи «Портрет матері» (напевно, «Портрет матері художника») та «Автопортрет» (обидва – 1914 р.), аж ніяк не віщували швидких метаморфоз «у системі образного мислення художника» [1, с. 3].

Можливо, не виходили за межі постімпресіонізму і перші повоєнні твори (до живопису Меллер повернувся восени 1917-го). Три з них Меллер експонував на 1-й виставці Професійної спілки художників-живописців у Москві (червень 1918). На жаль, роботи були подані без назв [22, с. 19]. Проте з каталогу дізнаємося, що виставлявся Меллер у залі художників «центральної федерації», тоді як ті, хто репрезентував «кубізм, супрематизм та безпредметну творчість» (В. Татлін, К. Малевич, О. Родченко, Н. Певзнер, Л. Попова, О. Розанова та інші) [5, с. 4] представляли «ліву федерацію (молоду фракцію)» новоствореного союзу.

Усе змінилося в мистецтві Меллера з поверненням восени 1918 р. до Києва. Художник буквально відразу опинився в орбіті тяжіння однієї з ключових постатей київського артистичного життя кін. 1910-х рр. – Олександри Екстер.

З її мистецтвом Меллер був знайомий «по Москві» осені 1917 р. Її ім'я не сходило тоді зі сторінок московської періодики: триумфальний успіх забезпечила ретроспективна презентація робіт (понад 60) на виставці «Бубнового валета» (грудень 1917) і, звичайно ж, не менш епічна, ніж «Фаміра Кіфаред» (1916), постановка «Саломеї» в Камерному театрі (жовтень 1917). Художниця вразила артистичний світ російської столиці вибуховою енергією форм та барв. Критика писала про Екстер як про художницю, котра розміняла кубізм на мистецтво «ще більш абстрактне, але повне великого темпераменту справжнього живописця» [29, с. 110]. Власний вихід Екстер до абстракції, позначений серіями «Кольорові ритми» та «Колористичні динаміки» (1915–1917), був зумовлений, як підкреслює Г. Коваленко, «очевидною логікою загальних процесів та загальних неминучостей» [10, с. 198]. Ідеї чистої абстракції вже отримали свою інтерпретацію в практиці та теорії майстрів, близьких до О. Екстер, наприклад в орфізмі її паризького приятеля Р. Делоне або в супрематизмі київського майстра К. Малевича. До речі, в становленні та популяризації ідей супрематизму Екстер

⁵ Дякуємо за підтвердження достовірності ілюстративного посилення головну збірку МТМКМ України Т. Руденко (дискусія відбулась у межах 2-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13–14 лютого 2023 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського).

відводиться особлива роль. Ідеться не лише про залучення Малевича та членів групи «Супремус» до розроблення малюнків для вишивальниць майстерні с. Вербівка, що на Київщині. На думку А. Накова, саме художні погляди О. Екстер на класичне та сучасне мистецтво, розуміння кубізму та його крайнього прояву на той час у паризькому мистецтві – орфізмі, глибоке знання народно-го живопису, «ймовірно, спонукали Малевича остаточно концептуалізувати своє бачення нової безпредметної творчості» [20, с. 665]. Французький дослідник був переконаний, що «саме тому Екстер випала честь перший представити публіці дві абстрактні картини Малевича за кілька тижнів до відкриття в Петрограді в грудні 1915-го справді революційної “Останньої футуристичної виставки «0,10» [20, с. 665].

За два роки потому, в 1917 р., в експозиції «Бубнового валета» Екстер наважилась показати і свою версію абстрактного мистецтва. Вона будувалась на принципі, протилежному «абсолютній автономії безпредметних планів – максималістській естетичі, що наполегливо проголощується Малевичем» [20, с. 665]. Навпаки, в абстрактних речах Екстер «колірні плани» вступали в численні «плідні взаємини» [20, с. 665]. Колір, його тембральне багатство, його взаємні тяжіння та дисонанси, ритмізація та, нарешті, перехід до колірної конструкції [10, с. 213] визначили унікальність екстерівського експерименту.

Здобутками про відважні відкриття сучасного живопису, мистецтва свого та своїх знаменитих сучасників Екстер мала намір поділитися і ділилася на практичних і теоретичних заняттях у відкритій нею в березні 1918 р. Майстерні живопису та декоративного мистецтва (у червні 1918 р. перейменована на «Студію»). Роль Екстер як провідника новітніх течій, їх приживлення в мистецькій культурі України нині високо оцінена вітчизняним мистецтвознавством. «Студію» пройшли багато художників, доводить у своєму дослідженні Г. Коваленко, і не лише ті, хто починав свій творчий шлях, а й досить досвідчені, такі як А. Петрицький чи В. Меллер [11, с. 296].

Тут, у «Студії» Екстер, художник зустрів свою майбутню дружину – Ніну Генке [23, с. 71]. Учениця професійних художниць, авангардисток О. Прибильської, Н. Давидової та О. Екстер, учасниця творчих експедицій К. Малевича по західних областях України, організаторка низки декоративних виставок у Москві (1915–1918), завідувачка та головний художник кустарного пункту с. Вербівка [23, с. 77], але, головне, вона – переконана супрематистка. До часу знайомства з Н. Генке, напевно, належить одна з відомих сьогодні ранніх авангардних робіт В. Меллера, що зберігається у фондах НХМУ⁶, – «Футуристична композиція» (1917–1918). Стильові посилення на кубізм і футуризм у ній очевидні. Проте «знепредмечуючи» сюжетний мо-

тив – чайний натюрморт – до рівня елементарних, щільно насичуючих собою простір полотна кольорово-пластичних фраз, структуруючи їх в орнаментальну композицію, художник досягає відчуття динамічного, рухливого безпредметного середовища.

Наприкінці 1918 р. в екстерівській «Студії» Меллер познайомився і з Броніславою Ніжинською. Талановита сестра геніального Вацлава, танцівниця, хореографія і педагогиня запросила Меллера до співпраці [11, с. 296], власне надавши йому перший у його творчій практиці сценічний майданчик.

Так само, як і Меллер, танцівниця була свідком екстерівського триумфального успіху в Москві 1917 р. Мистецтво О. Екстер багато що змінило у творчості самої Б. Ніжинської. На думку Л. Гарафоли, ідеї абстрактного живопису завершили оформлення власної хореографічної системи танцівниці [30, с. 129]. Прийнята як балерина в трупі київського Міського театру восени 1915 р., в 1921-му Ніжинська залишала українське місто «Богом створеного нею Всесвіту, не просто фахівчицею в галузі театру чи ремісником, а художницею з власним баченням мистецтва» [30, с. 130]. Київ став для Ніжинської місцем реалізації творчих амбіцій, здійснення мрій-планів: вона багато працювала, ставила нові спектаклі, викладала. У січні 1919 р., концептуалізуючи свою балетну систему, танцівниця відкрила намірянню нею «Школу руху» (Ecole de Mouvement) [4, с. 10].

Крім популяризованих нею в київський період балетних етюдів з репертуару дягилевських «Паризьких сезонів» («Петрушка», «Єгипетські ночі», «Половецькі танці», «Шахерезада») Ніжинська, одержима ідеєю реанімувати сучасну хореографію новим рухом, створювала та танцювала власні балети або, як вона сама їх називала, «хореографічні ескізи» [3]. Здебільшого одноактні, вони створювалися для виконання соло і виконувалися самою танцівницею як безсюжетні композиції, побудовані на абстрактній грі форм, кольору, світла та руху [30, с. 134]. Саме такими, як вважає Л. Гарафола, побачилися їй балети «Поема екстазу» О. Скрябіна та «Феєрверк» на музику І. Стравінського (кінець 1920 р., обидва так і не вийшли за стіни «Школи») [30, с. 134]. В узагальнених до символів образах йшли постановки «Демонів» на музику М. Черепніна до балету «Павільйон Арміді» (червень 1920) та «Мефісто-вальс» на музику Ф. Ліста (вересень 1920).

У розвідці Л. Гарафоли, де багато цитуються «Щоденники Б. Ніжинської», наведено роздуми хореографа про майбутню постановку «Мефісто-вальсу». Ніжинська залишила наступний запис: «Ескіз декорації Мефісто майже готовий. Це все ще не те, що хочу. Я ніколи не писала олією; я не вмію тримати пензлі. Але ідея, яку бажаю досягти, вже є. Справжній художник, майстер, зрозуміє, чого я хочу» [30, с. 140]. У своїх театральних аркушах Вадим Меллер дотримувався постановочних ідей, висловлених танцівницею «на полотні <...> умовними плямами та масами»

⁶ Національний художній музей України.

[30, с. 140]. В ескізі, що зберігається в колекції Бібліотеки Конгресу (Вашингтон, США), образ виникає з «мережі» спіралеподібних, закручених до краю площин, передбачаючи шукану, бажану Ніжинською ефемерність, повітряність, легкість. Художник забарвлює площини в ніжно-блакитні та приглушені охристі кольори, але їх контрастність посилюється змінами тональної насиченості блакитного до темно-синього та білого. Образ позбавлений надмірного драматизму, немає в ньому й інфернальності романтиків поч. XIX ст., швидше, «томна чуттєвість», схожа на переживання ліричних героїв А. Ватто. Драматична тема Мефісто набуває розвитку в іншому театральному аркуші, що зберігається у фондах МТМКМ України⁷. Пластичний сюжет, побудований на поєднанні півкрусів, трикутників, дуг, насичених яскравим червоним кольором, що в поєднанні з зеленим та синім вибухає невідворотною енергією руху.

Із заряджених енергією руху пластичних форм народжується образ меллерівської «Блакитної танцівниці» (1919). У деяких дослідженнях гуашовий аркуш відносять до хореографічного етюд «Мефісто» [28], в інших – до балетного номеру «Маски», виконаного наприкінці 1919 р. двома ученицями «Школи» Б. Ніжинської [11, с. 298]. Цей ескіз у хореографічній серії, мабуть, найграціозніший і лаконічний за кольором та виконанням. Політ танцівниці, позбавлений земної гравітації, підпорядковується заданому художником круговому ритму світло-блакитних і темно-синіх геометричних форм.

Експресією руху сповнені, на перший погляд, статичні у своїх позах «Ассірійці» (чотири ескізи костюмів до балету «Єгипетські ночі» на музику А. Арєнського вказані у каталозі виставки 2004 р., організованої НХМУ, та датовані 1919 р.) [23, с. 33]. Їхні образи, що заповнюють простір аркуша, зведені до орнаментальної формули. З її спіралеподібних ритмів «проростає» ритуальний біт, у ній він набирає кресендо, але не замовкає, а повторюється знову і знову. Кожна з чотирьох гуашей звучить як окрема самостійна тема завдяки розмаїттю їхнього кольорового аранжування, різноманіттю декоративних деталей (у них безперечно вгадуються елементи плісованих калазірісів, накидок, головних уборів). Разом з тим зібрані в ансамбль костюмовані образи нагадують про багатофігурні фронтальні фризи, що асоціюються перш за все з давньоєгипетськими настінними декораціями. Меллер, безумовно, далекий у них від стилізації і тим більше – від скрупульозного копіювання музейних зразків, навпаки, він абсолютно вільний та винахідливий в інтерпретації «стилю доби» (основної пластичної ідеї, котру, як рекомендувала на своїх теоретичних та практичних заняттях О. Екстер, необхідно шукати в орнаментах та архітектурі) [7, с. 3]. Художник з разуючою чутливістю

досягає необхідних йому колористичних асоціацій, підпорядковуючи колір чіткій графіці своїх кордонів, акцентує на пірамідальній архітектоніці форм, на їхній скульптурній виразності.

Театральні ескізи В. Меллера мають і іншу якість, на котрій не раз зупиняли свою увагу дослідники. І профільний ракурс, і розгорнутий в анфас торс, і акцент відставленої вперед правої ноги – умовні коди хореографічної пластики танцівника. Художнику важливі відтворення характеру танцювального руху, танцювальної фрази, передача її пластичного контрапункту. Невипадково сучасники назвали гуашову серію балетів Ніжинської – «розкладами руху» [19, с. 3]. Зовсім не випадково, як зауважує Л. Гарафола, ці величезні за розмірами графічні аркуші висіли на стінах балетного класу танцівниці [30, с. 135].

На жаль, не все створене художником для Б. Ніжинської набувало сценічного життя. Але так само, як і знаменитий літописець балетного заляштунку Е. Дега, Меллер не був лише стороннім спостерігачем (нагадаємо про власну «блакитну танцівницю»). Присутній на уроках та репетиціях Ніжинської, художник осягав закони театральної сцени, вивчав виражальні можливості пластики акторського тіла, руху сценічної форми, природи сценічного світла, трансформації простору, нарешті, законів існування в ньому кольору, його енергії, сили, активності тощо. «Наближаючись до картини, я хочу бачити лише симфонію барв», – мислила про сучасний живопис у своєму «Щоденнику» танцівниця (цит. за: [30, с. 121]). Ескізи «хореографічної серії» Меллера 1919–1921 рр. здаються нині наочними вправами з «колірної гармонії» – зі своїми ритмами, акордами, мелодіями, інтервалами, тональностями.

Неважко помітити ще одну, загальну для творчої еволюції Ніжинської та Меллера тенденцію: що більшої безсюжетності набували постановочні ідеї балерини⁸, то більш абстрактними ставали костюмовані образи Меллера. При цьому ще раз нагадаємо, що абстраговані елементи спліталися в живописні арабески, але «не обнуляли» реальну форму. Припустимо, у створенні одного з театральних аркушів до «Мефісто-вальсу» митець свідомо залишив незакінченим образ танцівника, виділивши кольором лише геометричні площини костюма (іл. 1). Цей прийом «незакінченості» художник використовував і в ескізах театральних костюмів до драматичних постановок, наприклад до вистави «Мазепа» за п'єсою Ю. Словацького (ескіз датований 1921 р.) (іл. 2): у них так само, як і в аркуші до «Мефісто-вальсу», обличчя та руки персонажів тільки намічені олівцем, основне ж – композиція кольорових площин.

З кінцем 1910-х рр. театр наполегливо входив у творчість художника. Меллер оформлював по-

⁷ Музей театального, музичного та кіномистецтва України (Київ).

⁸ «Поема екстазу» (1920), «Мефісто-вальс» (1920) або, наприклад, «Marche Funebre» (1921) вигадувались як абстрактні композиції, побудовані на взаємодії руху, кольору, світла, музики [30, с. 134].



Лл. 1. В. Меллер. Ескіз костюма до хореографічної композиції Б. Ніжинської «Мефісто-вальс» (на музику Ф. Ліста). 1920. Пап., гуаш. МТМКМ України



Лл. 2. В. Меллер. Ескіз костюма персонажів до вистави «Мазепа» за Ю. Словацьким (режисер К. Бережний). 1921. Карт., гуаш. МТМКМ України; Е 6849

становки Ф. Лопатинського («Метр Патлен» (1919), Російський пересувний театр), О. Смирнова («Одруження Фігаро» (1919), Російський пересувний театр), К. Бережного («Мазепа» (1922), Перший державний театр ім. Т. Шевченка). Нетривалий, але вельми плідний період часу (1921–1923) художник співпрацював з авангардистським режисером Марком Терещенком – апологетом методу колективної творчості й автором теорії «мистецтва дійства», викладеної на сторінках однойменної брошури («Мистецтво дійства» вийшло друком в 1921 р.; оформлення обкладинки з доцентровим рухом чистої геометричної абстракції належало В. Меллеру (іл. 3)). Головні положення театральної системи, природа сценічних композицій М. Терещенка (саме так називалися постановки театру Центристудії ім. Г. Михайличенка, художнім керівником і режисером якої він був), принципи їх створення урахувували концептуальні ідеї абстрактного мистецтва: відмову від прямої репрезентації реального світу та об'єктивізацію власне інструментарію художньої творчості. «Для того, щоб виявити (сценічну. – В. Ч.) дію, – наголошував М. Терещенко, – в першу чергу потрібно виявити її через різні елементи фактури мистецтв (рух, слово, звук, ритм тощо); тобто для виявлення дійства треба притягти інші галузі мистецтва; організація груп та їх руху – малярство, музика для організації згугу тощо» [25, с. 2]. Так, у постановці «Небо горить»



Лл. 3. В. Меллер. Обкладинка книги М. Терещенка «Мистецтво дійства». 1921



Іл. 4. Ескіз роботи відділу «Мистецтва Дійства» Центро-Студії (Київ). Шляхи мистецтва. Світлина. 1922. № 1. С. 76

функцію координатора всіх «елементів фактури» в єдину композицію Терещенко залишив за собою; в розробленні партитури руху, утіленого в пластиці скульптурних груп, їх композиційних побудовань, кольору й світла, – поклався на художника, на його художню культуру, на його образотворче й просторове відчуття. Для В. Меллера це був дивовижний новаторський досвід – досвід постановника, де матеріалом абстрактних мізансцен були не тільки колір, лінія, форма як інструменти образотворчого мистецтва, а й сам актор, його тіло, пластика, рух [26, с. 75–76] (іл. 4).

Недивно, що запрошений наприкінці 1920 р. на посаду професора УАМ, Вадим Меллер органічно влився в артистичне середовище Академії, закріпивши за собою реноме послідовного авангардиста, прихильника крайніх експериментів із формою. У пошуку нових пластичних цінностей він одним з перших відважно зробив крок у бік конструктивістської абстракції. У прочитаній на диспуті доповіді «Про художню культуру» (диспут проходив у рамках 2-ї Звітної виставки УАМ, головував Ф. Шміт), розмірковуючи про природу мистецтва, про сучасний етап розвитку живопису і, по суті, резюмуючи свій живописний досвід, Меллер проголосив початок нової епохи, зазначивши, що «основа творчості маляра це просторинь – обшар, форма і колір» (1921) [8, с. 143].

Зауважмо, що в цій новій художній ситуації Меллер позиціонував себе не тільки як живописець. Меллер заявив про себе як сценограф. У 1922 р.



Іл. 5. В. Меллер. Оформлення сцени до вистави «Рур» (театр «Березіль», режисер Л. Курбас). Світлина. 1923. МТМКМ України; Ф 85366, «Франція»

митець очолив Театральну майстерню Академії, а у 1923 р. – Макетну майстерню при незадовго до того відкритому київському театрі «Березіль». У 1924 р. в березільському журналі «Барикади театру» вийшла стаття В. Меллера «Сучасність потребує майстра», в якій митець порушив питання формування нового типу театрального художника, по-перше, озброєного системними знаннями з фаху, а по-друге, у створенні візуально-пластичного образу вистави орієнтованого на творчу взаємодію з усіма учасниками «виробничого процесу» і в першу чергу – з режисером [17, с. 4]. Зауважмо, театральна сцена, надана Л. Курбасом, і ширше – спільний з режисером творчий простір постали спільним експериментальним, освітнім, виробничим середовищем не тільки для Меллера, а й, важливо, також для десятка його учнів – студентів Інституту пластичних мистецтв (так, 1922 р., нагадаймо, перейменували УАМ після її реорганізації).

Перші сценографічні проекти В. Меллера для театру «Березіль» (йдеться про «Рур» і «Газ» – прем'єри 1923 р.), безперечно, несли у своїх рішеннях коди абстрактного мистецтва.

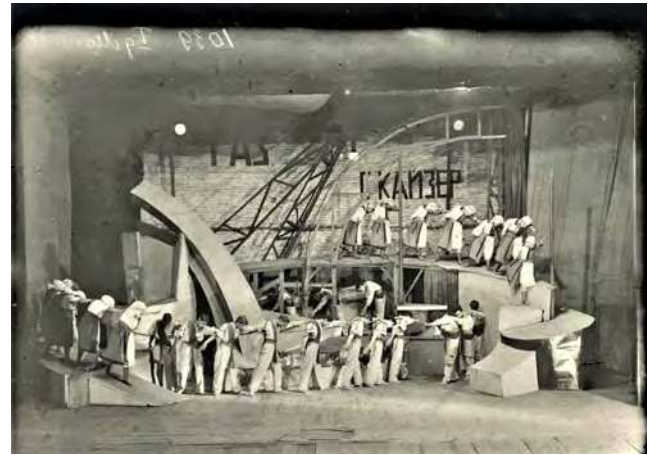
Фотографії зі спектаклю «Рур» (іл. 5), що зберігаються у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, унаочнюють свідчення учасників та очевидців постановки: спектакль показували просто неба, на імпровізованих майданчиках, таких, як, наприклад, платформи вантажівок. Орієнтація на широкі маси і, не в останню чергу, обмежені терміни підготовки вистави (14 днів) визначили принципи візуального оформлення – лаконізм, мобільність, портативність. Художник зберіг складові традиційної театральної сцени – завіси-драпіровки і систему сценічних задників, що змінювалися по ходу сценічної дії. Декораційна система за технічними принципами нагадувала ренесансні теларії і мала вигляд чотиригранної призми з розписаними по боках полотнами, що оберталися навколо своєї осі. Кожне з полотен («шириною в три і висотою в п'ять метрів»

[6, с. 151]) містило пояснюючі написи (назви європейських країн: «Англія», «Франція», «Німеччина», «СРСР»), що фіксували місце дії того чи іншого видовищного епізоду. Міру сценічної умовності, без сумніву, визначала мова безпредметного живопису. Художник знаходив для кожного полотна окремий кольорово-пластичний мотив. Його комбінаторика не позбавлялася ознак орнаменталізації, іноді подавалася в дещо гротескному ключі (сценічний задник «Франція»), колір, крім декоративних якостей, мав і певний символічний «акорд» (йдеться про використання кольорів державної символіки).

Якщо в сценографії до «Рур» абстрактна форма належала площині живописного полотна, то в березільській постановці Л. Курбаса «Газ» художник перевів площинну абстрактну композицію до тривимірного простору сцени. Сценічний кін на всю його ширину та глибину заповнювали різної висоти та конфігурації верстати. Їхнім будівельним матеріалом буквально були дерево і фанера, пофарбовані під метал. За спогадами М. Симашкевича, установку «фарбували на сіре», до складу барвистого шару вводили тирсу [24, арк. 2]; окремі елементи, як бачимо на світлинах, оббивали жерстю. Колір грав буквально фактурну роль. Живописні фони заміняла справжня цегляна кладка задньої стіни, на ній художник навів величезними літерами назву п'єси та ім'я її автора – німецького драматурга-експресіоніста Георга Кайзера.

До речі, «Газ» був чи не єдиною постановкою, в театральних афішах до якої Меллер значився як автор «конструкції сцени та костюмів» [18]. Тривалий час у спеціальній літературі, присвяченій вітчизняному авангарду, зі сценографічного рішення «Газу» розпочинали розмову про український театральний конструктивізм. Декорації, дійсно, не можна відмовити у функціональності та доцільності. Але на цьому контакти з класичними зразками театального конструктивізму (роботами московських художників-конструктивістів Л. Попової чи В. Степанової) перериваються. Постановчі ідеї вистави «Газ» залишались у межах театального експресіонізму [2, с. 64] – явища, як відомо, естетичного, а не стильового. У межах цієї естетичної моделі розвивалася декорація Меллера, що являла собою об'ємні конструкції «з великими сходами, підйомами та заходами», такими, що були «цікаво скомпоновані, не симетрично і хвилююче», в них «усе пасувало до розгортання масових сцен і до трагедії, яка відбувалася на сцені» [24 арк. 2].

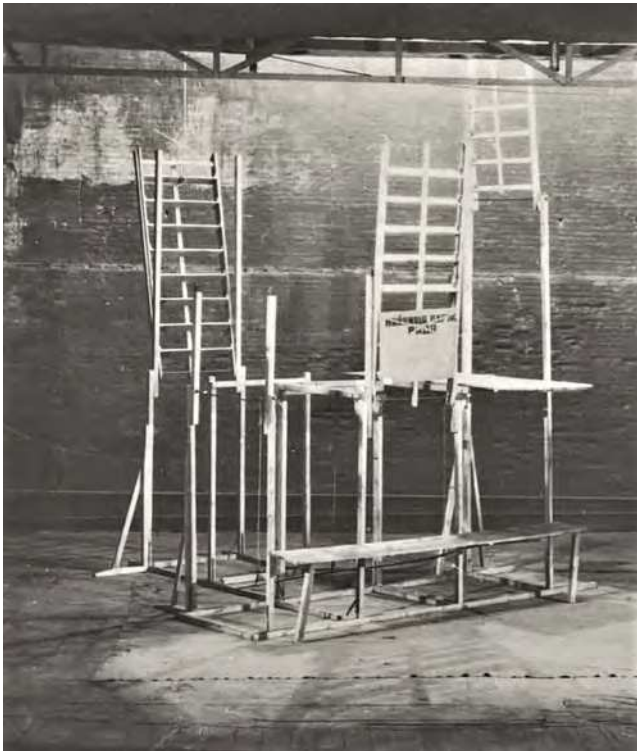
У побудові візуальної, «відчутної» просторово-пластичної форми (як і раніше в ескізах костюмів до балетів Б. Ніжинської) кругові, спіралеподібні ритми домінували. Вони «ущільнювали» обсяги, «закручували» та «збивали» їх до країв у скульптурні за своєю пластикою, геометризовані масиви, водночас дробили на окремі композиційні сегменти кіл, трапецій, пірамід тощо (іл. 6). Фрагменти «залізних» ферм і арматури, укладені художником у декораційну структуру, розвивали



Іл. 6. Сцена з вистави «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (театр «Березіль», режисер Л. Курбас, художник В. Меллер). 1923. МТМКМ України; Ф 38288-2

індустріальну тему, але не резонували її «безпредметній» природі. Натомість Ф. Лопатинський, березільський режисер і найталановитіший учень Л. Курбаса, наполягав на тому, що декорації до «Газу» все ще несли на собі виразну «декоративну вартість» [14, с. 13], – маючи на увазі образно-ігрову природу сценографії. Наочним прикладом у цьому сенсі (не раз наведеному в театрознавчій літературі) є епізод загибелі робітників заводу від вибуху газу: цей епізод закінчувався падінням на підлогу сцени трьох підвішених на різній висоті величезних трикутних шматків тканини, що оголювало цегляну стіну з написом «Газ».

Вихід до не-образотворчої структури, чи, іншими словами, спроба «знепредметнення» реального світу відбулася в наступній за часом березільській постановці в режисурі Ф. Лопатинського – «Нові йдуть» (1923) (іл. 7). Тут художник вийшов до конструктивістської абстракції – лінійно-геометричної композиції з дерев'яних рейкових модулів. Сцена була відкрита, «оголена», як і в «Газі», до цегляної кладки задньої стіни. У її лівій частині розташовувалась розгорнута в три чверті до глядача дерев'яна конструкція, абсолютно нейтральна до драматургічного матеріалу. Вона збиралася зі схожих на гімнастичні снаряди верстатів і перекривалася зверху помостом. Ідея циркізації театральної вистави, що впроваджувалась її автором Лопатинським [9, с. 214], відгукнулася у сценографічному рішенні використанням акробатичних трапецій і канатів, перекинутих від установки до балкона другого поверху й назад, до задньої стіни сцени [6, с. 166]. З цирковими мотузковими сходами асоціювались і три вузькі, асиметрично підвішені дерев'яні рами (що йшли вгору, під колосники) з рядами горизонтальних ламелей. Рейкові деталі установки підфарбовувалися в білий колір для підстрахування акторів, які часто працювали в затемненні. Разом з тим графічна виразність рейок, задаючи межі сценічного (ігрового) простору, підкреслювала його протяжності, силові лінії,



Іл. 7. В. Меллер. Оформлення сцени до вистави «Нові йдуть» за п'єсою Ю. Зозулі (театр «Березіль», режисер Л. Курбас). Світлина. 1923. МТМКМ України; Ф 22-3

створювала відчуття свободи або концентрованої напруги, статичної або руху. У цьому сенсі сценографія до вистави «Нові йдуть» розвивала започатковані в «Газі» ідеї об'ємно-пластичної організації простору як ритмоутворюючої структури, на що вказував ще 1930 р. харківський мистецтвознавець Д. Чукін («крім виконання режисерських настанов щодо конфігурацій та динаміки <...> художник мав завданням ритмізацію вистави») [27, с. 9]. Вступаючи у взаємодію з актором, ці конструкції розширювали межі візуальних вражень, підпорядковували собі сценічну дію та розвивалися в цій дії, створюючи нові ритмопластичні ситуації.

«Знепредмечуючи» сценічне середовище, В. Меллер вийшов не просто до абстрактної, аскетичної, пластично і технічно досконалої конструктивної установки. Скориставшись висловом однієї з провідних дослідниць абстрактного мистецтва Д. Вальє, зазначимо, що установка київського майстра «продемонструвала кінець кінцем межі раціональності» (до них свого часу вийшли ключові фігури абстракціонізму: П. Мондріан, В. Кандинський та К. Малевич) [33, с. 24]. «Він раціоналіст», – фіналізував «еволюційні зсуви» меллерівського театру Р. Пельше в огляді робіт, експонованих майстром на художній виставі 1924 р. «Створюючи свою річ, – продовжував критик, – він чисто абстрактно-раціоналістично поєднує лінії та барви» [21, с. 5].

Структурно-лінійний просторовий модуль, знайдений В. Меллером для організації сценічного простору у виставі «Нові йдуть», розвивався за комбінаторним принципом у сценографії до

постановок театрального сезону 1923/1924 рр.: «Джиммі Хіггінс» (1923), «Машиноборці» (1924), «Людина-маса» (1924), «Макбет» (1924), «Секретар профспілки» (1924). Сценографічне рішення до останньої було відзначено великим журі Міжнародної виставки декоративного мистецтва та художньої промисловості 1925 р. в Парижі золотою медаллю. Ця подія, по суті, виявилася блискучим завершенням першого київського періоду (1917–1924) у творчості Вадима Меллера – часу долучення до загального потоку образотворчого та театрального авангарду, часу набуття власного художнього простору для експерименту, в якому визрівали, переплавлялися, інтерпретувалися, зокрема, й ідеї абстрактного мистецтва.

ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК

Узагальнюючи вищесказане, можемо зробити висновок, що рух у бік конструктивістської абстракції в мистецтві В. Меллера мав ясну і послідовну логіку свого розвитку, внутрішній художній потенціал, масштаб творчості майстра в ній очевидний. Водночас цей шлях не виключав впливів і навіть у якомусь сенсі учнівства – йдеться про теоретичні та практичні уроки О. Екстер. Вихід «на край» кубофутуристичного мислення (до абстракції) наприкінці 1910-х рр. був інспірований насамперед її безпредметним мистецтвом, її колористичними та пластичними дослідженнями композиційних побудов. Так само, як і О. Екстер, Меллер ставив перед собою завдання розширити виразні можливості кольору та форми, виявити ритмічний лад структурних елементів, способів їх динамізації. Як і О. Екстер, від станкових речей (портретів, натюрмортів, театральних аркушів) він рухався в бік освоєння реального простору. Уперше в публічному виступі 1921 р. Меллер позиціонував себе як сценограф, організатор, конструктор театрального кону. Найбільш ємні та особистісні його твори цього часу характеризуються зверненням до відкритого прийому орнаменталізації, що вела нерідко до розчинення зображального мотиву. Слід уточнити, що митець не був спрямований на безумовну безпредметність. Характер його кольорово-пластичних та лінійно-структурних композицій (як станкових, так і просторово-сценічних) завжди був інверсійний не лише за рахунок присутності в них фрагментів «предметного світу». Навіть «найбезсюжетніші» композиції В. Меллера несли в собі змістоутворюючу функцію, передбачали можливість образних, емоційних, асоціативних трансформацій.

Вивчення мистецтва В. Меллера є перспективним для відтворення об'єктивної історії становлення абстрактного мистецтва в образотворчій культурі України поч. XX ст. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вадим Меллер. Театрально-декоративне мистецтво. Живопис. Графіка : каталог виставки творів / упоряд., авт. вступ. статті З. Кучеренко. Київ : Спілка художників УРСР, 1984. 59 с.
2. Веселовська Г. Український театральний авангард / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
3. Вечер хореографических эскизов Б. Нижинской в исполнении «Школы движений» (1920–1921). *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Фонд «Програми недіючих театрів». Спр. 4.
4. Волхонич Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас. Український театр. 1997. № 1. С. 10–13.
5. Виставка професіонального союзу художників-живописців. Лева федерация (молодая фракция). Анархия. 1918 (20 июня). № 89. С. 4. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index26.html> (дата звернення : 16.07.2022).
6. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність. 1962. 487 с.
7. Гоziасон Ф. Художник в театре: Беседа с Александрой Экстер. *Одесский листок*. 1919. № 143 (11 жовт.). С. 3.
8. Диспут в Українській Академії мистецтв. *Шляхи мистецтва*. 1921. № 2. С. 143.
9. Ермакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 509 с.
10. Коваленко Г. Александра Экстер: «Цветовые ритмы». *Амазонки авангарда* / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2004. С. 198–215.
11. Коваленко Г. Бронислава Нижинская и Александра Экстер. *Вопросы театра*. 2014. Вып. XVI, № 3/4. С. 293–322.
12. Кучеренко З. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1974. 82 с.
13. Л. Д. [Дінцес Лев Адольфович]. Остання виставка Української Академії мистецтв. *Шляхи мистецтва*. 1922. № 1. С. 75–77.
14. Лопатинський Ф. Машиноборці : 3 дії і пролог по Толлеру. *Барикади театру*. 1924. № 2/3 (грудень). С. 13–14.
15. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Москва : Изд. В. Секачев, 1916. 36 с.
16. Меллер В. Автобіографія (1946). Машинопис. ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1077. Меллер Вадим Георгійович. Оп. 1. Спр. 17. 7 арк.
17. Меллер В. Сучасність потребує майстра. *Барикади театру*. 1924. № 2/3. С. 4.
18. Мистецьке об'єднання «Березіль». Програма «Газ». *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Фонд «Програми». П 4072. Цифрова колекція. URL : <https://openkurbas.org/collection/prohrama-p-4072/> (дата звернення : 18.08.2022).
19. На виставці АРМУ (Враження). *Пролетарська правда*. 1927. 29 січня. С. 3.
20. Наков А. Александра Экстер. *Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура : в 3 т. / авт.-сост. : В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов*. Москва : RA, Global Expert & Service Team, 2013. Т. 2 : Биографии (Л–Я). С. 665.
21. Пельше Р. Художественная выставка в Киеве. *Коммунист*. 1924. 20 березня. С. 5.

REFERENCES:

1. Kucherenko, Z. (Ed.). (1984). *Vadym Meller. Teatralno-dekoratyvne mystetstvo. Zhyvopys. Hrafika* [Vadym Meller. Theatrical and decorative art. Painting. Graphics] [Catalog]. Kyiv: Spilka khudozhnykiv URSR. [In Ukrainian].
2. Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theater avant-garde]. Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
3. Vecher khoreograficheskikh eskizov B. Nizhinskoi v ispolnenii "Shkoly dvizhenii" [Evening of B. Nizhynska's choreographic sketches performed by the School of Movements]. (1920–1921). (Fund "Prohramy nediuchykh teatriv", Description 4). Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. [In Russian].
4. Volkhonovych, Yu. (1997). Bronislava Nizhynska i Les Kurbas [Bronislava Nizhynska and Les Kurbas]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 10–13. [In Ukrainian].
5. Vystavka professionalnogo soiuza khudozhnikov-zhivopistsev. Levaia federatsiia (molodaia fraktsiia) [Exhibition of the professional union of painters. Left Federation (young faction)]. (1918, June 20). *Anarkhiia*, 89, p. 4. Retrieved from <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index26.html>. [In Russian].
6. Hirniak, Y. (1962). *Spomyny* [Memories]. New York : Suchasnist. [In Ukrainian].
7. Goziason, F. (1919, October 11). Khudozhnik v teatre: Beseda s Aleksandroi Ekster [Artist in Theater: A Conversation with Alexandra Ekster]. *Odesskii listok*, 143, p. 3. [In Russian].
8. Dysput v Ukrainskii Akademii mystetstv [Dispute at the Ukrainian Academy of Arts]. (1921). *Shliakhy mystetstva*, 2, 143. [In Ukrainian].
9. Ermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia, dosvid* [Berezil culture: History, experience]. Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
10. Kovalenko, G. (2004). Aleksandra Ekster: "Tsvetovye ritmy" [Alexandra Ekster: "Color Rhythms"]. In G. F. Kovalenko (Ed.). *Amazonki avangarda* [Amazons of the avant-garde] (pp. 198–215). Moscow: Nauka. [In Russian].
11. Kovalenko, G. (2014). Bronislava Nizhinskaia i Aleksandra Ekster [Bronislava Nizhynska and Alexandra Ekster]. *Voprosy teatra*, 16(3/4), 293–322. [In Russian].
12. Kucherenko, Z. (1974). *Vadym Meller* [Vadim Meller]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
13. L. D. (1922). Ostannia vystavka Ukrainskoi Akademii mystetstv [The last exhibition of the Ukrainian Academy of Arts]. *Shliakhy mystetstva*, 1, 75–77. [In Ukrainian].
14. Lopatynskyi, F. (1924). Mashynobortsy: 3 dii i prolokh po Tollieu [The Machine Fighters: 3 acts and a prologue by Toller]. *Barykady teatru*, 2/3, 13–14. [In Ukrainian].
15. Malevich, K. (1916). *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm* [From Cubism and Futurism to Suprematism. New Pictorial Realism]. Moscow: Izd. V. Sekachev. [In Russian].
16. Meller, V. (1946). *Autobiografiia* [Autobiography] [Typewriting]. (Fund 1077, Description 1, Case 17, 7 sheets). TsDAML M of Ukraine (The Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine). [In Ukrainian].
17. Meller, V. (1924). Suchasnist potrebuie maistra [Modernity will require a master]. *Barykady teatru*, 2/3, 4. [In Ukrainian].
18. Mystetske obiednannia "Berezil". (1921). Prohrama "Haz" [Program "Gas"] [Digital collection]. Fund "Prohramy", P 4072. Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine.

22. Первая выставка картин Профессионального союза художников-живописцев в Москве. Художественный салон, 26 (13) мая – 12 июля (29 июня) 1918. Каталог. Москва, 1918. 29 с.
23. Пригоди авангарду : Вадим Меллер. Ніна Генке-Меллер. Ніна Ветрова-Робінсон : каталог виставки. Київ : Національний художній музей України, 2004. 104 с.
24. Симашкевич М. Спогади про мого вчителя [1960-ті]. Машинопис. *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Ф. «Р» [Архів Л. Курбаса]. Од. зб. 10042, 5 арк.
25. Терещенко М. Мистецтво дійства (будова і методи роботи) [1921]. *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. Фонд «НД». Інв. № 8471 «Марко Терещенко».
26. Чечик В. Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів німецьких художників Бавгауз. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. № 2. С. 71–80.
27. Чукин Д. Художник в «Березолі», 1932 р. [Машинопис]. *ІМФЕ України* (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України). Ф. 42 «Курбас». Од. зб. 15. С. 9.
28. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків : Фабула, 2021. 224 с.
29. Эфрос А. Письмо из Москвы : Выставки. *Аполлон*. 1917. № 8–10 (октябрь–декабрь). С. 109–112.
30. Garafola L. An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 2011. Vol. 29, no. 2. P. 109–166.
31. Lobstein D. Dictionnaire des Indépendants (1884–1914) : en 3 tomes. Dijon : L'Échelle de Jacob, 2003. T. 2 : E – M. P. 619–1263.
32. Société nationale des beaux-arts. Salon de 1914 : catalogue des ouvrages, Paris, du 13 avril au juin 1914. [Paris], 1914. 455 p.
33. Vallier D. Abstract art. New York : Orion Press, 1970. 370 p.
- Retrieved from <https://openkurbas.org/collection/prohrama-p-4072/>. [In Ukrainian].
19. Na vystavtsi ARMU (Vrazhennia) [At the ARMU exhibition (Impressions)]. (1927, January 29). *Proletarska pravda*, p. 3. [In Ukrainian].
20. Nakov, A. (2013). Aleksandra Ekster [Alexandra Exter]. In V. I. Rakitin & A. D. Sarabianov (Eds.). *Entsiklopediya russkogo avangarda: Izobrazitelnoe iskusstvo. Arkhitektura. Vol. 2 : Biografii (L–Ia)* [Biographies (L–Y)] (pp. 665). Moscow: RA, Global Expert & Service Team. [In Russian].
21. Pelshe, R. (1924, March 20). Khudozhestvennaya vystavka v Kieve [Art exhibition in Kiev]. *Kommunist*, p. 5. [In Russian].
22. Pervaia vystavka kartin Professionalnogo soiuzha khudozhnikov-zhivopistsev v Moskve [The first exhibition of paintings by the Professional Union of Painters in Moscow]. (1918). [Catalog]. *Art Salon*, May 26 (13) – July 12 (June 29). Moscow. [In Russian].
23. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy. (2004). *Pryhody avanhardu : Vadym Meller. Nina Henke-Meller. Nina Vietrova-Robinson* [Adventures of the Avant-Garde. Vadim Meller. Nina Henke-Meller. Nina Vetrova-Robinson] [Exhibition catalog]. Kyiv. [In Ukrainian].
24. Symashkevych, M. (1960s) Spohady pro moho vchytelia [Memories of my teacher]. [Typescript]. (Fund R [Archive Les Kurbas], Storage unit 10042, 5 sheets). Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. [In Ukrainian].
25. Tereshchenko, M. (ca. 1921). Mystetstvo diistva (budova i metody roboty) [The art of performance (structure and methods of work)]. (Fund ND, Inventory no. 8471 Marko Tereshchenko, p. 2). Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. [In Ukrainian].
26. Chechuk, V. (2016). Stsenohrafiia Vadyma Mellera v konteksti teatralnykh eksperymentiv nimetskykh khudozhnykiv Bavhauz [Vadim Meller's scenography in the context of scenic experiments of Bauhaus artists]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 71–80. [In Ukrainian].
27. Chukyn, D. (1932). Khudozhnyk v "Berezoli" [An artist in "Berezol"] [Typescript]. Fund 42, Storage unit 15, p. 9. Institute of Fine Arts, Folklore, and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
28. Shkandrii, M. (2021). *Avanhardne mystetstvo v Ukraini, 1910–1930: pamiat, za yaku varto borotysia* [Avant-garde art in Ukraine, 1910–1930: a memory worth fighting for]. Kharkiv: Fabula. [In Ukrainian].
29. Efros, A. (1917). Pismo iz Moskvy: Vystavki [Letter from Moscow: Exhibitions]. *Apollon*, 8–10, 109–112. [In Russian].
30. Garafola, L. (2011). An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 29(2), 109–166.
31. Lobstein, D. (2003). *Dictionnaire des Indépendants (1884–1914)* [Dictionary of Independents (1884–1914)]. T. 2 : E – M (pp. 619–1263). Dijon : L'Échelle de Jacob. [In French].
32. Société nationale des beaux-arts. (1914). *Salon de 1914, du 13 avril au juin*. [Catalogue des ouvrages]. [Paris]. [In French].
33. Vallier, D. (1970). *Abstract art*. New York: Orion Press.

DOI 10.33625/hudprom2023.01.128

Valentyna CHECHYK

VADIM MELLER'S ART: ON THE WAY TOWARDS CONSTRUCTIVIST ABSTRACTION

This article discusses the features of the refraction of the techniques and principles of abstract art in V. Meller's early works. The research field comprised both widely known and completely unknown artist's easel works and theatrical projects from the late 1910s to the early 1920s. The stylistic vocabulary of Meller's works of this period in art history literature is rightly associated with Cubo-Futurism. At the same time, it is easy to see how the artist reaches the borders of Cubo-Futurist thinking – to abstract compositions. In the painting *Futuristic Composition* (1919–1920), and in the theatre sheets for B. Nijinska's ballets (1918–1921), and for the plays (*Maitre Patlin* (1919) and *Mazepa* (1922)), the revealing of the rhythmic architecture of structural elements (color geometry such as circles, arcs, pointed triangles, and trapezoids), and means of their dynamic development are directly linked to the plastic laws of abstract art. Each of these works is a compositional experience. The artist builds the composition on the dominance of color and form, their plastic, rhythmic and semantic potential. At the same time, by “deobjectifying” a pictorial motif to an ornamental formula, the artist does not completely cancel the real form but leaves open the possibility of its returning to the material world. The same principles of form constructing are retained in the pictorial *Sketch to the Portrait* exhibited together with *Portrait of T. Shevchenko* at the 2nd Report Exhibition of the Ukrainian Academy of Arts (1921). The plastic codes of abstract art saturated V. Meller's stage design for the early Berezhil productions of 1923. Despite the use of K. Malevich's Suprematist vocabulary in the stage backdrops for the production of *R.U.R.*, A. Exter's art and the language of her lyrically expressive and dynamic abstractions have always remained a source of creative inspiration. This was precisely the kind of composition V. Meller, transferred into the three-dimensional space of the stage in the production of *Gas* (1923). Its scenography marked the inner logic and independence of the artist's movement towards subsequent structural-linear spatial modules (*The New Ones Are Coming* (1923)), which designated a brilliant period of “orthodox” theatrical constructivism on the Ukrainian stage.

KEYWORDS: Vadim Meller, Ukrainian Avant-Garde, abstract art, Cubo-Futurism, color plastic composition, rhythm, constructivist abstraction

Стаття надійшла до редакції: 03.05.2023

© Чечик В., 2023

Прийнята до публікації: 01.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

МИХАЙЛО КОЗИК – ХУДОЖНИК І КЕРІВНИК: ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ

ID ORCID 0000-0003-2372-002X

Валерій ГАЛЬЧЕНКО

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ID ORCID 0000-0002-3267-6123

Валентина НЕМЦОВА

ВІЛЬНИЙ ДОСЛІДНИК-МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ

ID ORCID 0009-0003-6907-8738

Володимир САЧКО

ВІЛЬНИЙ ДОСЛІДНИК-КРАЄЗНАВЕЦЬ

ID ORCID 0009-0006-1306-1592

Ігор ЧУДІЙОВИЧ

ВІЛЬНИЙ ДОСЛІДНИК-КРАЄЗНАВЕЦЬ

Стаття присвячена напівзабутому українському художнику Михайлові Козику (1879–1947) – майстру вражаючих натюрмортів, портретів, пейзажного живопису, жанрових картин та монументально-церковного живопису, виконавцю самотніх ілюстрацій. Ім'я Козика належить до покоління художників, які виступили на арену культурно-мистецького життя України на початку ХХ ст. Розквіт таланту мистця припав на 1930-ті – першу пол. 1940-х рр. За роки праці майстер створив понад 500 живописних картин і монументальних розписів, а також декілька сотень графічних композицій (більшість із яких вважаються втраченими). Понад 25 років він був причетний до становлення вищої художньої освіти в Україні. М. Козик викладав та був директором КХУ (1915), професором КАІ (1918) й КХІ (1925), працював викладачем (1932), а потім професором ХДХІ (1939), в. о. директора НХІ часів окупації Харкова Німеччиною (листопад 1941 – листопад 1942-го), викладав живопис у ВОС Львова (1944). Серед учнів найбільш відомі Є. Волобуєв, В. Головатий, М. Уманський, Ф. Нірод, О. Вандамовський, М. Ашихман, М. Сліпченко, Л. Чернов, В. Яценко, Г. Томенко, О. Яковенко, С. Грузберг. Цілеспрямоване дослідження творчості мистця почалось уже після 1979 р., коли через наполягання дітей, друзів і вдячних учнів було відзначено 100-річчя від дня його народження. За часів Незалежності добре вивчено було ранній (1910-ті) і середній (1920-ті) етапи творчості майстра. Проте в існуючих публікаціях недостатньо відображено період його зрілості, пов'язаний з Харковом (1932–1942), а також роки вимушеного перебування на Західній Україні (1943–1946). Значна частина даної публікації присвячена останнім чотирнадцяти рокам життя та творчості художника. Вагома частина ілюстрацій публікується вперше.

Ключові слова: Михайло Козик, ректор, художник, український стиль, станковий живопис, іконопис, вища художня освіта, біографія, пам'ять

ПЕРЕДНЕ СЛОВО

Як так сталося, що дуже талановитий, самотній і працьовитий мистець-маляр раптом перетворився на ізгоя, чиє ім'я протягом п'ятдесяти років майже не згадувалось у вітчизняному мистецтвознавстві, особливо на Сході України? Чому для більшості шанувальників мистецтва – особливо молодшого та середнього віку – творчість Михайла Козика зовсім невідома? Відповідь на ці питання є, і саме тепер, під час вирішальної Україно-Російської війни, у нас з'явилася можливість більш детально розповісти про головну таємницю

його лиховісної долі, що призвела до неймовірно жорсткого рішення тодішньої влади і, як наслідок, штучного забуття й імені майстра, й величезного творчого доробку як такого.

Але спершу¹ нагадаємо головні тези щодо сучасної ідентифікації цього художника. Михайло Козик – майстер вражаючих натюрмортів та портретів, пейзажного живопису, жанрових картин і монументально-церковного живопису, а також виконавець самотніх ілюстрацій – був «художником на рід-

¹ Автори висловлюють щирі вдячність головному редактору журналу, проф. Євгену Котляру за допомогу в роботі над статтею.



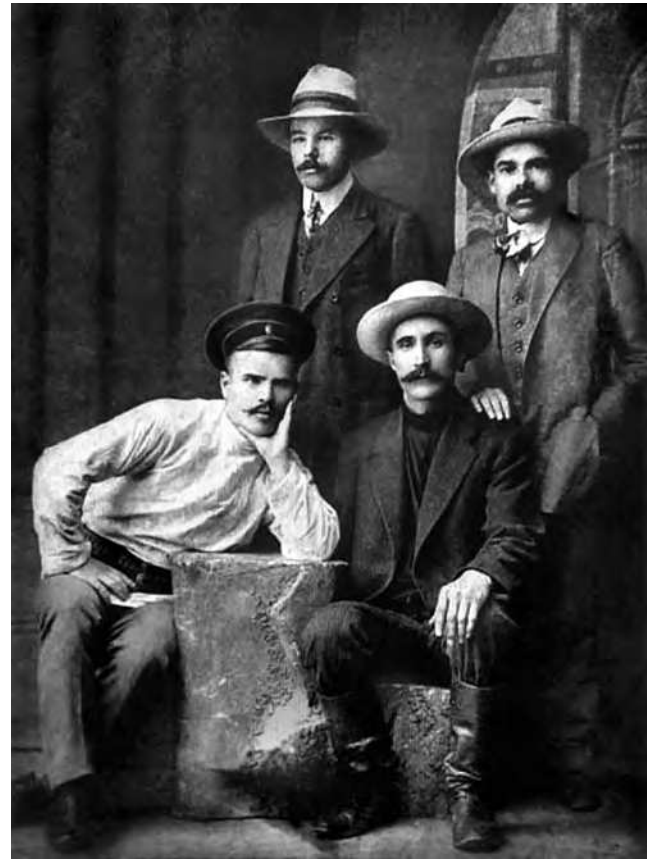
Лл. 1. Михайло Козик. 1910-ті.
Родинний архів

кість драматичної долі» [2]². Він належав до покоління митців, які виступили на арену культурно-мистецького життя України на початку ХХ ст. Його ім'я вписується у гроно таких визначних творчих особистостей, його сучасників і земляків, вихідців із сіверської землі, як Г. Нарбут, М. Самокиш, О. Довженко, М. Коцюбинський, П. Тичина та інші (лл. 1–3).

В історію вітчизняного мистецтва Михайло Козик увійшов як самобутній колорист та співець краси України. У своєму малярстві він органічно поєднав вишкіл української реалістичної художньої школи з новітньою естетикою європейського імпресіонізму [2]. Як наслідок, творчий доробок М. Козика став утіленням його власної версії українського національного малярського стилю.

Понад 25 років Козик був причетний до становлення вищої художньої освіти в Україні. Він викладав та був директором Київського художнього училища (1915), обіймав посаду професора Київського архітектурного інституту (1918) і Київського художнього інституту (1925); був викладачем (1932), а потім – професором (1939) Харківського художнього інституту; в. о. директора Національного художнього інституту часів окупації Харкова Німеччиною (листопад 1941 – листопад 1942-го); викладав живопис у Вищих образотворчих студіях Львова (1944). Серед учнів найбільш відомі Є. Волобуєв, В. Головатий, М. Уманський, Ф. Нірод, О. Вандаловський, М. Ашихман, М. Сліпченко, Л. Чернов, В. Яценко, Г. Томенко, О. Яковенко, С. Грузберг та інші.

² Серед декількох білих плям у біографії художника, поки залишається не вирішеною суперечність між україномовним написанням прізвища Козик і авторською формою підпису майстра з характерною зміною літери «и» на «і» – Козік. Більшість творів мистця підписані саме так. Імовірно, це було натяком на своєрідний творчий псевдонім. Наслідуючи батькові, вже в 1980–1990-ті рр. подібний стиль підпису використовувала і його рідна донька Людмила Козик / Леся Козік (1916–2000) – хімік за фахом, журналістка львівського радіо за сферою діяльності, популяризаторка творчості батька.



Лл. 2. Михайло Козик з друзями. 1910-ті. Родинний архів

За роки творчого життя М. Козик створив понад 500 живописних картин і монументальних розписів, а також декілька сотень графічних композицій. Проте в музеях Києва, Львова, Тернополя, Стрия, Дрогобича, Одеси, Харкова, Полтави, Ромен, Запоріжжя та Миколаєва зберігається заледве більше 30 його творів. Імовірно, переважна більшість творчої спадщини Козика, його живописні й графічні твори різними шляхами опинилися у приватних колекціях як в Україні, так і за кордоном³.

Незважаючи на високий фаховий рівень і поважний вік Михайла Козика радянська влада не пробачила художнику вимушеного перебування на окупованих територіях у 1940-ві та оцінила його дії як колабораціонізм. Як наслідок, у повоєнні роки Козик був викреслений з історії вітчизняного мистецтва. «Жодної згадки про нього як художника і педагога [ми] не знаходимо <...> аж до 1973 р., коли у київському виданні “Словник художників України” з'явилась коротенька довідка про творчий шлях цього мистця» [2]. Звісно, ця публікація стала наслідком «хрущовської відлиги» та відповідної

³ За часів окупації України військові вермахту залюбки надсилали до «фатерлянду» мистецькі твори, «куплені» чи «позичені» в місцевих малярів. Леся Козік, донька художника, згадувала: «З картинної галереї Харкова, крім інших, фашисти вивезли 37 кращих полотен [батька] <...>. По-німецьки акуратно пакували картини в ящики і чорною фарбою виводили місце призначення: Мюнхен і Лейпциг» [10]. До війни колекція Української державної картинної галереї у Харкові складала близько 75 тис. одиниць зберігання.



Лл. 3. Михайло Козик. 1920-ті.
Родинний архів

виставки 1958 р. у Львові до 10-річчя з дня смерті майстра [13].

Але цілеспрямоване дослідження його творчості почалось уже після 1979 р., коли завдячуючи на-полянню друзів і вдячних учнів, було відзначено 100-річчя від дня народження художника. «Тоді у залах Національного музею у Львові по вул. Драгоманова, 42 було влаштовано велику ретроспективну виставку його творів» [2], що складалася з 85 полотен [8]. Саме після цього з'явилась низка публікацій про його творчість у журналах [1; 2; 3], газетах [4; 12] та у спеціалізованій довідковій літературі [9; 10]. Найбільш відомою дослідницею його творчості стала серед інших львівська мистецтвознавиця Любов Волошин⁴. Майже все, що відомо про ранній і середній етапи творчості Михайла Козика, ми знаємо саме з її досліджень⁵ [1; 2]. Про-



Лл. 4. Портрет дружини за читанням. 1915.
Приватна збірка

те в її публікаціях недостатньо відображено період зрілості майстра, пов'язаний з Харковом, а також роки вимушеного перебування на Західній Україні.

Метою даної публікації є ґрунтовне дослідження харківського та львівського періодів життя й творчості Михайла Козика. Це дає підстави пролити світло на причини, що призвели до післявоєнного цькування майстра, а також презентувати твори останніх років його життя (1942–1946 рр.) й оприлюднити автентичні документи і фото воєнної та післявоєнної доби задля сучасної реабілітації

⁴ Любов Василівна Волошин (12.03.1942, Львів) – мистецтвознавиця, член НСХУ (2002), заслужена діячка мистецтв України, лауреатка премії ім. С. Гордієнського (2006). Освіта: Львівський медичний інститут (1966), Інститут живопису, скульптури та архітектури в Ленінграді (1972). Працює в Національному музеї у Львові; від 1975 – ст. н. с., від 1989 – зав. Художньо-меморіального музею О. Новаківського у Львові. Дослідниця українського мистецтва кін. XIX – перш. пол. XX ст. Авторка статей про творчість М. Сосенка, О. Кульчицької, І. Северина, М. Бойчука, А. Манастирського, М. Козика, О. Новаківського та ін.

⁵ Михайло Якимович Козик народився 20.IX (2.X) 1879 р. в містечку Семенівка колишнього Новозибківського повіту на Чернігівщині (нині Брянщина) в багатодітній родині. Попри вади здоров'я (сколіоз хребта), Михайло ріс надзвичайно обдарованою дитиною, виявив нахил до малювання. Протягом 1892–1897 рр. навчався в іконописних майстернях при місцевій монастирській церкві.

Після переїзду до Києва в 1897–1902 рр. працював майстром-іконописцем у Києво-Печерській лаврі; під керівництвом І. Іжакевича брав участь у розписах Борисоглібської церкви на Подолі. У 1902–1909 рр. навчався в Київському художньому училищі (КХУ) (учителями були Г. Дядченко, І. Селезньов, М. Пимоненко, В. Менк, І. Макушенко), проте протягом 1905–1907 рр. мав вимушену перерву в навчанні. У 1905 р. Михайла захопив революційний рух – за участь в учнівському страйку був виключений з 5-го класу КХУ, а у 1906-му як член соціал-демократичного гуртка – заарештований. Після втечі понад рік переховувався в Гомелі,

Новозибкові, Білій Церкві. У 1907 р. разом з І. Шульгою, І. Хворостецьким, К. Трохименком (під кер. Г. Крушевського) брав участь у розписі собору в Білій Церкві. Восени того самого року М. Козика було дозволено продовжити навчання на живописному відділі КХУ. За півтора року по тому (у травні 1909 р.) мистець отримав училищний атестат і звання «вчителя рисунка та креслення». Протягом 1909–1913 рр. М. Козик навчається на живописному факультеті Московського училища живопису, скульптури й архітектури (МУЖСА); вчителі: К. Коровін, А. Архипов, Л. Пастернак та інші. Восени 1913-го за твори, виконані під керівництвом К. Коровіна («Сухаревський базар», пейзажі та портретні начерки), М. Козик отримав звання художника I-го ступеня і грошову премію ім. С. Третьякова.

Починаючи з 1913 р. бере участь у виставках Московського товариства художників, Московської спілки поціновувачів мистецтв, виставці Вищого художнього училища при академії мистецтв, у 2-й Всеукраїнській виставці (Київ, Полтава). Протягом 1914 р. навчався в Петербурзькій академії мистецтв у лабораторії технології живописних матеріалів під керівництвом М. Дубовського і Д. Кіпліка.

По закінченні навчання одружується з Ніною Поповою (1886) (іл. 4, 5), сестрою свого приятеля по МУЖСА; згодом у подружжя народилися донька Леся (1916) та син Максим (1920). По закінченні Київського медінституту Ніна працювала педіатром. Деякий час родина мешкала в Луганську й у Ромнах, де Козик працював художником театру.



Лл. 5. Ніна Козик-Попова. 1913.
Родинний архів



Лл. 6. Михайло Козик, син Максим, дружина Ніна, мати Наталя Антонівна та донька Людмила (Леся). 1925, Київ. Родинний архів

неабиякого мистця та організатора мистецької освіти, ім'я якого було, по суті, викреслено з нашого мистецького контексту. Своєрідним напуттям на цьому шляху став фрагмент вірша з записників художника:

Усе земне я пережив,
Пізнавши насолоду труду,
І свою пайку відробив –
Продовжуйте, я з вами буду...

ПОВЕРНЕННЯ ДО КИЄВА: ТАЛАНОВИТИЙ МИСТЕЦЬ, ПЕДАГОГ, ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ

На час приїзду до Києва 36-річний М. Козик уже мав вагомий малярський досвід і повагу між спільнотою українських мистців. Невдовзі розпочалася його педагогічна робота. Л. Волошин зазначає: «Федір Кричевський запрошує його до викладацької роботи у Київському художньому училищі (КХУ). Тут мистець упродовж десяти років (1915–1925) працює пліч-о-пліч з Анною Крюгер-Праховою, Юхимом Михайлівим та Григорієм Дядченком» [1]. Майже одночасно Козик стає членом Товариства київських художників, активним експонентом його виставок. Майстер активно працює творчо (іл. 7–13).

«Михайло Козик разом зі своїми сучасниками, як-от брати Кричевські, Г. Нарбут, О. Мурашко, О. Богомазов, Ю. Михайлів, М. Бурачек та М. Жук, стає в перші ряди будівничих української культури. У 1918-му його обирають головою Товариства діячів українського пластичного мистецтва» [1]. Улітку того ж року за сприяння міністерства освіти разом із соратниками М. Козик організовує Всеукраїнський з'їзд художників і при ньому – Всеукраїнську виставку образотворчого мистецтва. Одночасно з М. Кози́ком свої твори експонували

В. Кричевський, П. Холодний, О. Содомора, Ю. Михайлів, К. Трохименко, Ю. Павлович та інші.

Протягом 1918–1920 рр. одночасно з викладацькою роботою М. Козик обіймав посаду директора КХУ, яке на той час мало назву «Вільні державні художні майстерні». Він доклав чималих зусиль для створення нових навчальних програм, які більшою мірою відповідали вимогам часу [7]. А одночасно – працював проректором та перебував на посаді професора Київського архітектурного інституту. «1919 р. розпочалась його довголітня праця вчителя рисування у щойно зорганізованій у Києві Першій українській гімназії ім. Т. Шевченка, яку очолив досвідчений педагог Володимир Дурдуківський» [1].

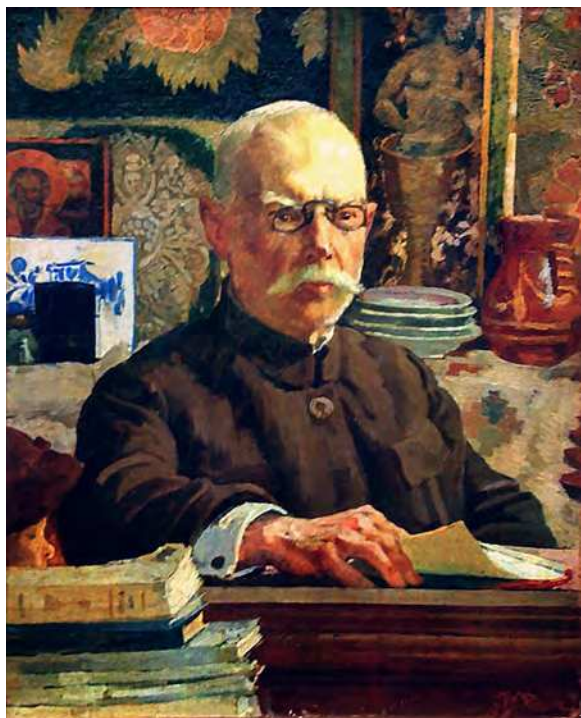
«По́за [викладацькою та громадсько-організаційною] роботою Козик працює творчо як живописець, він виконує низку першорядних портретів своїх визначних сучасників. Серед них: «Портрет академіка Миколи Біляшівського» (1919) [іл. 8], «Портрет Климентія Квітки», «Портрет Івана Стешенка» та [пам'ятну] композицію «Нарбут у труні в Софіївському соборі» ([усі твори] 1920 р.)» [1].

З 1925 до 1932 р. М. Козик працює співробітником Київського художнього інституту; викладає техніки та технології малярських матеріалів і живопис на окремих курсах. Саме в цей час митцем створено: «Сестри. Два світи» (іл. 17), «Білі квіти», «Портрет дочки Лесі» (іл. 15), «Автопортрет» (іл. 16), а також офіційні картини-агітки «Водолази Дніпрогесу», «У шахті», «Коксові печі», «Домна», «Засоби поновлення людини» тощо.

З 1926 р. Козик стає членом Асоціації художників Червоної України (АХЧУ). Майстер бере участь в організації виставки «По селах, містечках і містах України» (1926, Київ) та Першій всеукраїнській виставки АХЧУ (1927, Харків), де експонує 29 своїх творів. Серед них: «Портрет учительки М. Грінченко»



Іл. 7. Спляча жінка. 1915. П., о. Колекція НАМУ, Київ



Іл. 8. Портрет академіка Миколи Біляшівського.
1919. П., о. ОХГ, Одеса



Іл. 9. На терасі. 1919. П., о. 67 × 98 см. ХХМ, Харків



Лл. 10. Портрет старого. 1916. Карт., о. 44 × 49,5 см. ПХМ, Полтава



Лл. 11. Селянка, яка читає. 1920-ті. НХМУ, Київ



Лл. 12. На пасіці. 1915. П., о. 74 × 52 см. Приватна збірка



Лл. 13. Над Дніпром. Весна. 1920-ті. Карт., о. 41 × 30,5 см. Приватна збірка

(1924), «Портрет матері» (1927), «Сама собі господиня» (1927), «Українка» (1929) (іл. 22); пейзажі «Пристаць на Дніпрі» та «Понад Дніпром» (обидва 1927); натюрморти «Квіти» та «Врожай» (обидва 1927); жанрові картини «Слухають» (іл. 20) та «Торгівля лозою в Києві» (обидві кін. 1920-х). Згодом Козик став заступником голови АХЧУ Ф. Кричевського.

Серед значних малярських творів цього періоду є олійне панно «Палеогеновий краєвид на Волині» (1,42 × 6,7 м), яке було виконане 1930 р. на замовлення ВУАН для Геологічного музею, заснованого при Академії відомим науковцем П. Тутковським.

За ствердженням Л. Волошин, «художник зобразив третинний період, коли на нашій території буяла пишна тропічна рослинність із розкішними магноліями, дивовижними пальмами та лотосами» [1]. У подальшому цю працю продовжив відомий майстер І. Їжакевич, зробивши серію панно «Історія Землі».

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. почався жорстокий наступ тоталітарного режиму на українську культуру, мистецтво, освіту та науку. Політика українізації, що на початках домінувала у вищій школі, була замінена класовою ідеологією пролеткульту. У КХІ панує атмосфера «страшної



Лл. 14. Портрет жінки у овальній рамі.
П., о. 1926. КЗМ, Ромни



Лл. 15. Портрет дівчини. Донька Леся. 1929. П., о. 74 × 52 см.
Приватна збірка



Лл. 16. Автопортрет. П., о. 1930. Приватна збірка



Лл. 18а. Професори М. Козик, С. Прохоров, О. Симонов
та невідома. 1934. Фото з архіву ХХМ



Іл. 17. Сестри. Два світи. 1930. П., о. НМШ, Львів



Іл. 186. М. Козик. Збільшений фрагмент іл. 18а

задухи», цькування, наклепів, доносів... Не витримуючи подібного ставлення, окремі викладачі та професори самі полишили свої посади, а деякого з них безсоромно звільнили. Безпосередньо Ф. Кричевському і М. Козіку запропонували переїхати на роботу до харківського вишу.

ПЕРЕЇЗД ДО ХАРКОВА: КУМИР СТУДЕНТІВ, «ЧЕРВОНИЙ» ПРОФЕСОР

На відміну від Кричевського, який затримався на новому місці лише на два-три роки, Козик мешкав у Харкові ціле десятиріччя починаючи з голодного 1932 р. до часів воєнного, знекровленого 1942-го. З нез'ясованих причин дружина з дітьми залишилась у Києві (іл. 6). У подальшому це рішення призвело до розпаду сім'ї. Протягом якогось часу художник жив на самоті, а потім зійшовся з Варварою Ситник, взяв опіку над її дітьми – Леонідом і Ольгою. Згодом вони теж обрали мистецький шлях.

У Харківському художньому інституті (ХХІ) поряд з М. Козиком та Ф. Кричевським у ті ж роки працювала плеяда талановитих митців – викладачів старшого покоління, які отримували мистецьку освіту в Петербурзі, Москві, Києві, Парижі, Празі: С. Прохоров, О. Кокель, О. Хвостов, О. Симонов (іл. 18а), М. Федоров, Л. Блох, М. Шаронов, І. Падалка, В. Касіян, А. Петрицький, М. Самокиш, Л. Крамаренко, а також викладачі більш молодшого віку – С. Беседін, М. Дерегус, Д. Овчаренко, Д. Шавикін, Ю. Садиленко, В. Мироненко, М. Фрадкін, Й. Дайц,



Іл. 19. Професор М. Козик і ректор XXI П. Кривень зі студентами в малярській майстерні. 1934. Фото з архіву Л. Чернова

О. Довгаль, М. Зубар, І. Мельгунова, О. Кудрявцева та інші, хто закінчив цей заклад напередодні.

З часу роботи в ХХІ для Михайла Козика розпочинається ще один важливий творчий етап. Спочатку майстер тісно співпрацював з Федором Кричевським. Обидва викладачі були справжніми кумирами студентів. Пізніше професор Л. Чернов згадував, наскільки це були унікальні педагоги, кожен зі своєю методикою, що спричинило поділ студентів на два табори: одні були палкими прихильниками живописного методу Козика, де рисунок відступав на другий план перед складними колористичними завданнями, інші тяжіли до чіткості рисунку, кольорових контрастів і монументальної могутності манери Ф. Кричевського. Урешті, за твердженням Чернова, переміг вплив Козика – він виявився сильнішим. Можливо, це сталося ще й тому, що його картини створені під впливом імпресіонізму: такі безтурботні, сповнені світлих і добрих почуттів – буквально вириваються з контексту тодішнього часу, закликаючи до реальності без історичних катаклізмів, потрясінь. Здавалося, що цей мистець жив в іншому вимірі, бо навколо себе вмів створити справжню святкову атмосферу. Його можливість до якості робіт студентів поєднувалася з м'яким гумором та добросердечністю [24] (іл. 19).

І студенти щиро відгукувалися на його педагогічні методи й людські якості своєрідним юнацьким гумором, про що свідчить фрагмент тексту пісеньки про професора Козика (одним зі співавторів був його улюбленець – В. Яценко), написаної на мотив популярної в ті часи «Пісні про Щорса»:

Підіймався Козик на другий этаж⁶
Показать студентам вищий пілотаж:

– Хлопці, ч'ї ви будете, як ви живете?
Які ваші принципи? Бачу щось не те!

– Ми – сини батальної, ми за вищий клас,
Ми за ваші принципи – вищий пілотаж!

– Хлопці, ч'ї ви будете, як діла ідуть?
Живопис професори не туди ведуть!

Живопис же треба, хлопці, так писать:
Зверху вниз, наліво, а потім назад.

А в ескізах треба подражать мені –
У руках газета, фікус на вікні.

<...>

⁶ Тут свідомо збережено автентичну форму запису цього вірша-пісеньки. – Ред.



Іл. 20. *Слухають*. П., о. 1929. Фото з архіву Л. Чернова



Іл. 21. М. Козик за роботою в майстерні. 1934.
Фото з архіву Л. Чернова



Іл. 22. *Українка*. П., о. 1929. Приватна збірка



Іл. 23. М. Козик зі студентами ХХТ. Вірогідно, під час роботи над картиною «Читають конституцію». 1935. Фото з архіву Л. Чернова



Іл. 24. Натюрморт. 1936. П. на фанері, о. 61,3 × 49,5 см. ПХМ, Полтава



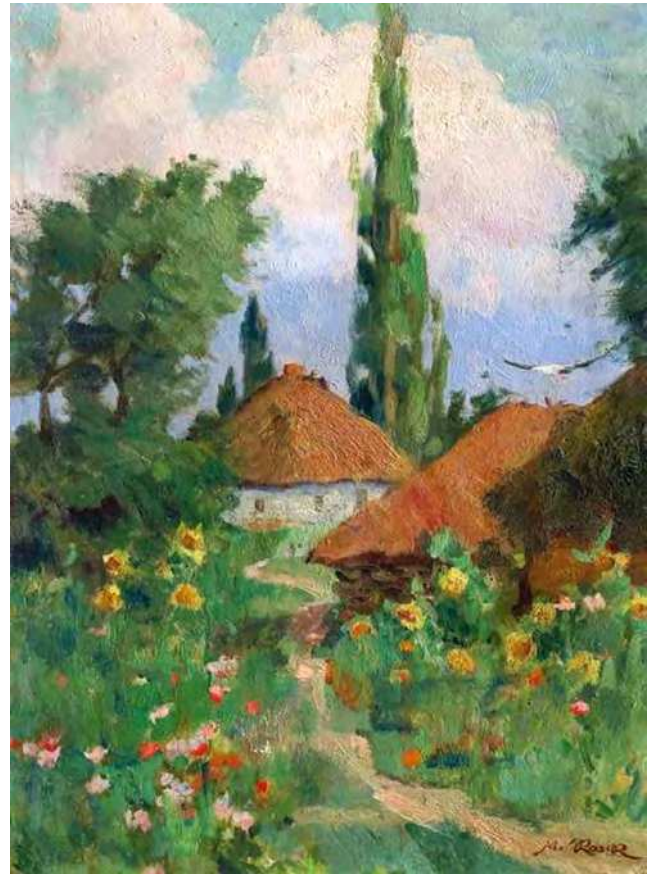
Іл. 25. Дівчина перед дзеркалом. П., о. 1939. 60 × 60 см.
Приватна збірка

Мабуть, завдяки своїм рисам характеру, доброти та поетичному складу душі, художнику вдавалося знаходити засоби відгородитися від «епохальних збурень». Він умів повністю поринути в стихію живопису, а ще любив співати та грати на гітарі. У його майстерні, за спогадами Л. Чернова, можна було почути тихий спів студентів, що допомагало роботі. Під час поїздок на пленери до Полтавщини, на його прохання запрошували «молодок» із села. Відрадою для душі були народні пісні – їх співали всі разом, як колись, за старих часів, на сільських вечорницях. Світло його картин – це й світло душі автора, людини з патріархальними засадами та глибоко релігійної з дитячих років, що доводилось у ті часи замовчувати [3].

У професійному спілкуванні Михайло Козик мав улюблене слово-маркер – «принцип», свого роду узагальнення його способів досягнення досконалості. «Постановки він також ставив “принципові”, здебільшого силуети фігур чи голови на світлому фоні» [24]. Для однієї з його багатофігурних композицій («Читають конституцію»), створених у ці роки, позували навіть студенти. Картина вийшла дуже барвистою та настроєвою, оскільки під час роботи всім було радісно і затишно, начебто до раю потрапили, «навколо росли пальми і фікуси» [24], а до того ж іще й кімнатні пташки співали (іл. 23).

Тематичний і технічний потенціал М. Козика був дуже широким. Працюючи переважно в царині пейзажу, майстер написав і чимало чудових камерних портретів, натюрмортів і жанрових картин (іл. 24, 25, 26, 31). Іноді повторював свої композиції в техніці літографії, досконально знав техніку фрески. Уже на ранньому етапі творчості розкрився видатний дар колориста, що підкреслив критик М. Макаренко в статті, надрукованій у журналі «Глобус» (1927). Палітра живописця мала широкий діапазон, простягаючись від теплих, золотистих і світло-зелених до різноманіття холодних тонів. Якимось дивним чином, цілком у дусі класики, митцю вдавалося показати багатство відтінків білого кольору залежно від освітлення, фактурних якостей, стану атмосфери та всього середовища. Тому особливо чудовими були зимові пейзажі, дуже теплі та сонячні [16].

Подібно до свого київського вчителя Г. Дядченка – «співака жіночої душі», він тяжів до жіночих образів, сприйнятих у світлому, поетичному ключі, як джерело домашнього спокою, затишку та духовної чистоти. Для уточнення поетичних асоціацій художник зазвичай вводив у свої композиції елементи жанрових мізансцен: якась тиха дія, пейзажне середовище чи скромний інтер'єр, а також атрибути у вигляді книги або квітки. Серед найкращих жіночих портретів майстра – «Портрет жінки у овальній рамі» (1926) (іл. 14), «Портрет доньки Лесі» (1929) (іл. 15), «Українка» (1929) (іл. 22), «Сестри. Два світи» (1930) (іл. 17), сюжети яких перекликаються з більш ранніми творами: «Портрет дружини за читанням» (1915) (іл. 4), «Спляча жінка»



Іл. 26. Українське село. 1930-ті. Карт., о. 41 × 30,5 см.
Приватна збірка

(1915) (іл. 7), «Портрет старого» (1916) (іл. 10), «На терасі» (1919) (іл. 9). Як зазначає Л. Волошин, «оповідальний мотив у цих портретах-сценках зведений до мінімуму. Зате оточення героїнь, а також світло, в яке вони занурені, набуває значення важливого емоційного акомпанементу образу» [3]. Навіть деякі з жанрових картин М. Козика – це, по суті, багатофігурні портрети, де панує світло і повітря, відчуття гармонії та радості життя (іл. 20).

У червні 1934 р. за рішенням ЦК ВКП(б) усі вищі державні й партійні установи УРСР переїхали з Харкова до Києва. Майже одночасно з цією подією в Україні, як і взагалі в СРСР, було запроваджено нову реформу художньої освіти. Відповідно до міністерських директив, головний художній навчальний заклад України мав працювати лише в Києві. Харківський та одеський художні інститути було ліквідовано. Усі ті, хто бажав здобути вищу мистецьку освіту, мали їхати до нової столиці. З цього ж приводу кількох провідних професорів ХХІ (М. Шаронова, А. Петрицького, І. Падалку, Ф. Кричевського) перевели до реорганізованого Київського художнього інституту. Декому з викладачів Харкова надали можливість одночасно працювати й у київському виші. Серед таких був і Козик, він теж устигав вести дві окремі майстерні: і в Харкові, і в Києві... [24].



Лл. 27. Портрет Марко Вовчок. 1937. Кольорова літографія.
З електронної бібліотеки «Культура України»,
URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=13140>



Лл. 28–30. Ілюстрації до оповідань Марко Вовчок «Козачка», «Сестра», «Горпина». 1937. Авторська літографія.
З електронної бібліотеки «Культура України», URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=13140>



Лл. 31. Натюрморт. П., о. 1940. НМШ, Львів

З 1935 до 1938 р. Харківський художній інститут втратив статус вищого навчального закладу і перетворився на художній технікум підвищеного типу (ХХТПТ)⁷. Через ці обставини художня профшкола (технікум) і робітфак (підготовчий факультет), які одночасно працювали під одним дахом з художнім вишем на вул. Каплунівська, 8, також припинили існування. Усі навчальні підрозділи було об'єднано у ХХТПТ. Проте, зі слів Л. Чернова, який саме у 1934 р. закінчував освіту в технікумі, відомо, що професорсько-викладацький склад художнього технікуму підвищеного типу майже повністю увібрив у себе фахівців колишнього ХХІ [24].

Як і раніше, Михайло Козик активно займається творчістю. Так, 1935 р. він бере участь у VI Всеукраїнській мистецькій виставці, де експонувалися твори понад 300 авторів. Після цього вернісажу – отримує «вагоме замовлення» на серію портретів комуністичних діячів України. У 1936 р. – разом з іншими художниками, такими як М. Бурячек, Ф. Кричевський, А. Черкаський, І. Шульга та Л. Обозненко, їде на Донбас для малювання виробничих картин і пейзажів. Написав: «Донбас», «У шахті», «Шахта Бурос», «Завком» тощо. Наступного року Козик виконав серію ілюстрацій до оповідань Марко Вовчок («Сестра», «Козачка», «Одарка», «Горпина», «Свекруха» тощо) (іл. 28–30). Оформлю-

вав це ювілейне видання Л. Каплан, який включив до збірки й літографську версію портрета письменниці, зроблену мистцем раніше (іл. 27).

Невдовзі, за три роки, у 1938-му, здоровий глузд таки переміг – художній технікум підвищеного типу було вирішено реформувати у зворотному напрямі, в художній інститут, який продовжив готувати живописців, театральних художників, станкових графіків і скульпторів вищого рівня.

З 1938 р. Козик викладає разом з Миколою Самокишем⁸ у майстерні батально-історичного живопису, а згодом керує власною майстернею станкового живопису, поклавши великі надії на найкращих учнів старших курсів, а саме на В. Алексєєва, В. Забашту, Л. Чичкана, В. Віхтинського. Тоді у студентському середовищі успішно освоювали методи імпресіонізму, незважаючи на упередження та критичну опозицію в офіційних структурах. Але так було в теорії, а інше було на практиці. Картини М. Самокиша та М. Козика вирізнялися свіжістю колориту, пастозною технікою накладання фарб і водночас простотою вислову. Їхнє мистецтво – це одна з яскравих стадій у послідовному розвитку та досягненнях харківської школи пленерного живопису. Не без їхнього впливу в харківському живописі вже повоєнного періоду склався своєрідний

⁷ З середини 1930-х рр. в СРСР технікуми розглядалися уже як заклади, що готували фахівців лише середньої спеціальної освіти. У сфері художньої освіти панував той самий принцип.

⁸ За свідченнями професора Л. Чернова, в 1938 р. викладацькі кадри відновленого ХХІ було посилено відомим художником-баталістом, академіком М. Самокишем та художником-монументалістом, професором Л. Крамаренком [21, с. 3, 19].



Лл. 32. Будиночки біля річки. Поч. 1940-х. П. на дереві, о. 74 × 86 см. Приватна збірка

імпресіоністичний «ухил» (етюди та картини Л. Чернова, Є. Яковенко, С. Солодовника; учнів Л. Чернова – К. Таньпетера, Б. Колесника; учня М. Сліпченка та Л. Фітільова – В. Нестерова) [16].

Того ж 1938 р. Михайла Якимовича Козика прийняли до Спілки радянських художників⁹, а наступного, 1939 р., – затвердили у званні професора. Поза сумнівом, усе це яскраво свідчить про офіційне визнання майстерності й таланту художника. Найкращі твори цього періоду – «Моя палітра» (1934), «Піонерка з квітами» (1935), «Весна в зоопарку» (1936), «Дівчина з бузком» (1936), «Літній день. Село Яреськи» (1938), «Червонофлотець в гостях у колгоспників» (1938), «Малий Тарас слушає розповідь свого діда» (1939), «Річка взимку» (1940) та інші.

Після «звільнення» советами Західної України, в 1940 р. під час літньої практики разом зі студентами Михайло Козик писав етюди на Гуцульщині, саме в тих місцях, де любив працювати й Олекса Новаківський. У карпатських етюдах Козика переважають синьо-холодні та перлово-сірі кольори як наслідок чуттєвого сприйняття унікальної краси природи цього краю – Синьогори. За ступенем емоційного настрою, за колоритом та особливостями техніки це були, як завжди, майстерно виконані поетичні твори [3].

Наприкінці 1930-х – на початку 1940-х рр. у ХХІ було оновлено суто академічну систему викладання; всі формалістичні й націоналістичні течії були давно «подолані». У свідомості викладачів і студентів домінуюче місце посідає лише «метод соціалістичного реалізму». Навчально-методичний процес

формується на спеціалізованих факультетах: живописному, скульптурному та графічному, яким підпорядковувалися відповідні кафедри. Одночасно з художнім інститутом, у лівому крилі історичного приміщення вишу на Каплунівській вулиці почало працювати й художнє училище (ХХУ) для підготовки абітурієнтів. З цього часу харківська художня школа стає все більше відомою і популярною. До Харкова вирушає учнівська молодь з усіх куточків СРСР [16].

ВИКЛИК І ВІДГОЛОСОК: ВИЖИТИ ЗА БУДЬЯКУ ЦІНУ

Як щороку, влітку 1941 р. студенти проходили плернерну практику в Хатках¹⁰, що поблизу села Сорочинці на Полтавщині, – справжнісінька голівська місцина! Професор Л. Чернов пригадує: «Ми знову в Хатках. А який врожай... Вродило всього! На степу море жита пшениці, гречка убралась у біле цвітіння. Яблуні, обтяжені від плоду золотого, посихляли вітки аж до землі. Коси сяють на сонці, мантачки дзвенять піснею, косять отаву люди. Весілля в селах за весіллям. А ночами, коли місяць ллє тихий світ, у бузку соловейко заливається, сміється, виспівує свої чарівні пісні. Рай та й годі!» [24]. І раптом – ВІЙНА...

Фронт швидко рухається на схід. Усі шоковані неспроможністю Червоної армії зупинити ворога. Уже вночі на 19 вересня радянські війська залишили Київ. Тепер до оборони готується й Харків¹¹. Одночасно триває евакуація промисловості та цивільного населення... Саме в цей час до міста дісталася вціліла частина Київського художнього інституту. За рішенням уряду КХІ та ХХІ перетворюються на Об'єднаний український художній інститут. Поетапно майже весь новоутворений виш, хоч і з величезними труднощами, повезли на схід СРСР (спочатку до Саратова, потім – у Самарканд). По лінії Спілки художників окремих викладачів і членів їх родин вивезли до Алмати, Уфи, Тбілісі

¹⁰ Село Хатки поруч із річкою Хорол, традиційно популярна серед художників місцевість; сюди ж приїжджали студенти з Харкова для проходження літньої практики.

¹¹ У зв'язку з дуже швидким просуванням ворожих військ на схід, передокупаційний період життя Харкова ставав дедалі суворішим: з липня все більша кількість товарів розподілялася за картками, 27 липня німецька авіація вперше бомбила місто, а з серпня бомбардування відбувалося щоденно. Харків усе більше й більше наповнювався евакуйованими з Київської, Чернігівської, Сумської та інших областей, а також пораненими червоноармійцями. Було розгорнуто велику кількість евакопунктів і госпіталів. Населення міста вже нарахувало більш як 1 млн осіб. У серпні почалась евакуація підприємств і людей. До 20 вересня залізницею було вивезено 320 ешелонів устаткування, 275-ма ешелонами евакуйовалися підприємства й установи, їх працівники з сім'ями, також з міста вирушили 56 санітарних потягів. З огляду на швидкі зміни оперативної обстановки на користь супротивника, радянському командуванню не вдалося реалізувати план великої битви під Харковом. Почалося знищення невивізного устаткування підприємств. Напередодні здачі міста було виведено з ладу системи опалювання, водопостачання й каналізації, знищено інженерні комунікації. 19 жовтня зупинився міський транспорт, а 22-го – пішов останній потяг... [13, с. 11].

⁹ Цю творчу спілку було сформовано поступово; протягом п'яти років (з 1933 до 1938) працював лише оргкомітет. Окремі самостійні творчі спілки було примусово ліквідовано. Майже одночасно зі Спілкою художників СРСР були засновані й інші творчі організації – кінематографістів, архітекторів, письменників, композиторів. Починаючи з 1938 р. вся творча діяльність у СРСР підлягала тотальному державному контролю.

«альтернативними шляхами». Проте дехто свідомо вирішив залишитись у місті «на милість переможця»... [24]

Такий стан справ був пов'язаний з умовами воєнної доби: поганою поінформованістю, скупченням людей на вокзалах, обмеженою кількістю вагонів, бомбардуванням залізниці тощо. Саме з цих причин не мала змоги виїхати з Харкова значна частина творчої інтелігенції¹². Наприклад, серед художників, що залишилися, були провідні викладачі та звичайні співробітники Харківського художнього інституту: професори С. Прохоров і О. Кокель, доцент М. Зубар, зав. бібліотеки Т. Строчева, секретар-референт Г. Гаркушевська. Також залишилося декілька художників-студентів, переважно дівчат (близько 20–25 осіб) [20].

Не вдалося виїхати з міста й Михайлові Козику, який був обмежений дуже скрутними обставинами. Пізніше він виправдовувався: «Дружина хвора лежить в ліжку, у неї камені в нирках і запалення, кричить від болю. Доньки немає з окопів, вона прибігла за два дні до приходу німців, а головне – не було транспорту чим їхати, а в мене родина складалася з п'яти душ: малі, старі і хворі. Наші студенти з директором Августом¹³ пішли пішки. <...> Август два рази їздив на вокзал і не міг сісти. Дружину з дітьми залишив, а сам пішов, – може десь вчепиться на дачний потяг. <...> Чи міг я евакуюватися?». Мені теж 65 років і я теж хворий...» [14].

Ситуація на фронті розбухувалася все більше... Рівно за п'ять місяців війна докотилася вже й до Харкова. 24 жовтня, здолавши опір супротивника, війська вермахту (близько 100 000) увійшли в місто. Розпочалася зачистка території, націлена на фізичне винищення ворогів рейху: комуністів, євреїв, поранених червоноармійців – потенційних партизанів. У напівзруйнованому місті життя цивільних завмерло... Після мобілізації та евакуаційних заходів у Харкові на голодну смерть, геноцид і муки окупації залишилися близько 600 000 людей – без їжі, тепла, води й електрики. З метою облаштування побуту своїх вояків, нацистське командування організувало буфер-посередника між окупантами й місцевим населенням. Цю функцію поклали на міську управу¹⁴.

¹² Поміж тих, кому не вдалося виїхати, були відомі актори, музиканти, співаки І. Гіряк, В. Хомський, Б. Гмиря, М. Неділько, М. Горохов, К. Морозова, М. Копнін, Т. Ріжок, архітектори й художники О. Бекетов, В. Естрович, В. Троценко, Ф. Черноморченко, В. Лук'янов, М. Добронравов, К. Дмитрієва, К. Сторожниченко, М. Уваров, М. Бурачек, О. Симонов, Є. Мінюра, П. Федоров, І. Іванов, В. Савін, К. Бульдін, М. Котляревська, П. Супонін, Г. Горелов, Г. Сердобінська, К. Воронцова-Тілі, Гороховцев, Цибулько та інші.

¹³ Ілля Лазаревич Август (1902–1943) – мистецтвознавець, художній критик, доцент. Протягом 1934–1938 рр. працював заступником директора з навчальної роботи у ХХТІТ; очолював кафедру історії мистецтва. З 1938 до 1941 р. – директор ХХУ і також із 1940 до 1941-го – ректор ХДХІ. Протягом вересня–жовтня 1941 р. організовував евакуацію ввірених йому закладів до Саратова. Звільнившись із посади, 1942 р. пішов добровольцем на фронт. У листопаді 1943-го загинув у бою.

¹⁴ Керував управою обербургомістр, полковник Петерскотте. Безпосередньо йому підпорядковувався бургомістр – О. Крамаренко

Засобами терору і примусової праці доволі швидко був установлений новий порядок. Поступово почали працювати деякі вцілілі підприємства. Було відновлено роботу церков, введено спрощену чотирикласну шкільну освіту. Для задоволення потреб окупантів відкрилися кінотеатри й парки відпочинку, здійснювалась концертна, театральна та виставкова діяльність. Попри це, сподівання на вагому підтримку цивільному населенню, українській культурі й діячам мистецтва були наївними та примарними.

Незважаючи на те, що більшість студентів і майже весь педагогічний склад ХДХІ покинули місто, за рішенням окупаційної влади Харківський художній інститут мав відновити свою роботу. Однак реальність суперечила цим намірам. З дописів М. Козика ми знаємо, що після 24 жовтня протягом двох тижнів він перебував удома, «нікуди не кажучи носа і лише слухав інформації сторожів інституту» [14]. Саме від них професор і дізнався, що окупанти піддали заклад безжалісному грабунку і вивезли дві машини «мистецького скарбу», а в навчальних приміщеннях облаштували військовий шпиталь. Велику кількість обладнання та інвентарю було кинуте просто неба. Один з найстаріших навчальних закладів міста гинув на очах свого ж персоналу. З іншого боку, насувалася холодна й голюча зима 1941/42 рр.

В умовах, що склалися, за наполяганням колег (Прохорова, Кокеля, Зубаря та інших) та за суворим наказом міської управи Михайло Козик мужньо прийняв на себе посаду директора інституту. Комуś треба було брати відповідальність і рятувати хоча б те, що залишилося; а також взяти під захист залишок студентів – по суті, ще дітей. Козик згадує: «Мене запросили прийти в управу і взяти призначення. Мусів, бо німці оголосили: “За саботаж – розстріл!”. Думав, що я деяку користь зроблю для інституту, бо безначаліє веде до повної руйнації майна і загибелі установи <...> Прийшлося працювати в такий час коли людей на вулиці хапали, грабували; світла немає, води немає, дров немає, хліба немає <...> Моїм завданням було – спасати людей і себе від голодної смерті» [14].

Новопризначений директор вишу домігся від управи альтернативного приміщення – декілька кімнат у цоколі та на першому поверсі колишньої галереї картин Т. Шевченка¹⁵ (вул. Раднаркомівська, 11). Звільнивши ці приміщення від сміття та бруду, який залишили по собі військові вермахту, якось зуміли обладнати навчальні майстерні. Поетапно перевезли санчатами та перенесли на

(вчений, професор ХТІ), призначений з представників місцевого населення. Пізніше Крамаренка було підвищено до рівня обербургомистра, але в серпні 1942 р. за звинуваченням у саботажі звільнено з посади, а в січні 1943-го – заарештовано і страчено. Новим обербургомістром став заступник Крамаренка з юридичних питань, адвокат О. Семененко.

¹⁵ Нині це будівля Харківського художнього музею на вул. Жон Мироносиць, 11 (до 2016 р. – вул. Раднаркомівська).



Лл. 33. Дівчина з ліхтариком. П., о. 1942. НМШ, Львів

власних спинах усе цінне, що вціліло на Каплунівській, 8: книги з бібліотеки, навчальне обладнання та реквізит, друкарські верстати, літографські камені й фарбу, художні цінності з методфонду тощо.

Навчальний процес розпочали лише наприкінці 1941-го. Саме цього часу на викладацьку і допоміжну роботу до інституту прийшли М. Добронравов, К. Дмитрієва, Ф. Черноморченко, О. Дмитревський, Є. Мінюра, П. Федоров, І. Іванов, Г. Гаркушевська та інші. При цьому чисельність працівників адміністративної частини та студентів була майже однакова (приблизно 28 до 25-ти).

Навчання в Національному художньому інституті, як його назвали в управі, проходило на основі консультацій у невеликих групах студентів (по три-п'ять осіб). Навчальні плани були підлаштовані до існуючих умов і відповідних обмежень. Основну

роль у роботі вищу відігравала сама майстерня. Іноді моделями для рисунку та живопису були офіцери і солдати вермахту або їхні союзники (румунські й італійські військові), розквартировані у місті. Також було поширене виконання портретів за світлинами членів родин окупантів. Типовою винагородою за подібну роботу міг бути черствий хліб, недоїдки солдатських обідів і навіть картопляне лущиння. Значною мірою інститут існував лише номінально, як легальний засіб допомогти персоналу та студентам врятуватися від голоду й імовірної евакуації на примусову роботу до Німеччини. Усі викладачі та допоміжний персонал мали посвідчення особи (Ausweis) і право вільно пересуватися містом, а також отримували талони на обіди. Студентство також отримало свої права та документи.

НА 15/X -42 р.

№: Прізвище, ім'я та :
п/ч: по батькові. : Посада :

41

ХУДОЖНИЙ ІНСТИТУТ у Харкові
KÜNSTLERISCHES INSTITUT in Charkow

1/10 липня 1942 р. 194
№ 701
Харків, Митрополитської вул., 11
Charkow, Karlinowskyja Strasse, 8

ДО ВІДДІЛУ ОСВІТИ ХАРКІВСЬКОЇ МІСЬКОЇ УПРАВИ

Просимо видати для нижчезазначених співробітників нашого Інституту анкети на одержання харчових карток:

№	п/ч: Прізвище	Посада
1.	ЗУБАР М.І.	Заступник директора:
2.	ПРОХОРОВ С.М.	Професор
3.	КОКЕЛЬ О.О.	Професор
4.	ДАВИДОВ С.Ф.	Голов. бухгалтер
5.	ФЕДОРОВ П.О.	Викладач
6.	СПІЦЕВСЬКИЙ О.М.	Зав.фотограф.
7.	СОКОЛОВА З.І.	Художн. маляр. майст.:
8.	ГАРКУШЕВСЬКА Г.Н.	Секретар-референт
9.	РУДНИЙ П.Д.	Зав. госп.
10.	ДМИТРЕВСЬКИЙ О.М.	Зав.літ. майстер.
11.	ІВАНОВ І.І.	Майст. літограф.
12.	ГНОЄВИЙ М.І.	Майстер друкар
13.	МАГАС З.І.	Друкар
14.	СИТНИК Л.Г.	Учень-літограф.
15.	РУДНИЙ Б.П.	Друкар
16.	СКОРОДІЛОВА Г.П.	Убиральниця
17.	КУВЛИЦЬКИЙ Т.В.	Вартовий
18.	ШАУЛЬСЬКИЙ Т.Я.	Двірник
19.	МІНЮРА Б.П.	Художн.-викладач
20.	ДМИТРІЄВА Н.А.	Викладач.

ДИРЕКТОР ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ

М. Козика /Проф. КОЗИК/

Лл. 34. Лист до відділу освіти Харківської міської управи, щодо анкет на одержання харчових карток за підписом директора НХІ, професора М. Козика. 1 липня 1942 р. Обл. держ. архів у м. Харків. Публікується вперше

ІНСТИТУТ у Харкові
 KUNSTLERISCHES INSTITUT in Charlow
 С П И С О К
 СПІВРОБІТНИКІВ ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ НА СІЧЕНЬ
 1943 р.
 НА ОБІДІ.

Харків, Митрополітська вулиця, 8
 Charlow, Mithropolitzen Strasse, 8

МП : П р и з в и щ е, і м'я та :
 : по батькові : П о с а д а :

1. : Козік М.Я.	: Д и р е к т о р	:
2.: Зубар М.1.	: Заст. директора	:
3.: Кокель О.О.	: Проф. малюв.	:
4.: Мінюра Е.П.	: Викладач	:
5.: Добронравов М.М.	: Д о ц е н т	:
6.: Федоров П.О.	: Викладач	:
7.: Дмитрієва К.О.	: "	:
8.: Дмитревський О.М.	: "	:
9.: Шудренко А.1.	: Бухгальтер	:
10: Починкова Н.М.	: Бібліотекар	:
11: Добронравова Л.К.	: Зав.Художн.виставки	:
12: Кеденко З.П.	: Лябор.каб.навч.прил.	:
13: Рудний П.Д.	: Зав. вироб.	:
14: Платонов 1.М.	: Зав.господарств.	:
15: Шкодкіна М.О.	: Убиральниця	:
16: Пуляєва Г.Ф.	: "	:
17: Коптева П.С.	: " виставки	:
18: Черкашкіна П.М.	: "	:
19: Кублицький Т.В.	: Охоронник	:
20: Шаульський Т.Я.	: Д в 1 р н и к	:
21: Іванов 1.1.	: майстер-літограф	:
22: Магас З.1.	: Д р у к а р	:
23: Гноевий М.Г.	: "	:

- 2 -

№№	Прізвище, ім'я	Посада
	та по батькові	
24.	Рудний Е.П.	Друкар
25.	Сірицина О.І.	"
26.	Нікольська Н.С.	"
27.	Бороздін В.М.	Пом.друкар
28.	Петрашевська І.І.	" "
29.	Федорова В.А.	" "
30.	Колеснік О.С.	" "
31.	Леженін І.К.	Художн. оформ.
32.	Леженіна М.А.	Пом.худ.оформ.
33.	Вербицький Д.Д.	Учень оформ.
34.	Аніканова М.І.	Палітурниця
35.	Сергієва-Соколова	Художн.маляр.майст.
36.	Ситніков Л.Г.	" " "
37.	Юхта В.М.	" " "
38.	Хмельницький А.А.	" " "
39.	Журавльов А.С.	" " "
40.	Ситнікова О.Г.	" " "
41.	Братерський Т.М.	" " "
42.	Стаханов І.М.	" " "
43.	Яковенко О.М.	" " "
44.	Спіцевський О.М.	" " "

ТВО ДИРЕКТОРА

СЕКРЕТАР

/Доц.М.ЗУБАР/

ХУДОЖНИЙ ІНСТИТУТ у Харкові KUNSTLERISCHES INSTITUT in Charkow

№ 43. 194

СТАН ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ НА 1-е СІЧНЯ 1943 р.

ХУДОЖНИЙ ІНСТИТУТ	Кількість закладів	Кількість персоналу	Кількість педагогів	Кількість обслуговуючого	Кількість учнів
	1	28	12	25	

ДИРЕКТОР ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ В ХАРКОВІ /Проф. М. КОЗІН/

СЕКРЕТАР /ГАРІШНІВСЬКА/

Лл. 37. Стан НХІ на 1 січня 1943 р. за підписом заст. директора НХІ, доцента М. Зубаря. 2 січня 1943 р. Обл. держ. архів у м. Харків. Публікується вперше

ХУДОЖНИЙ ІНСТИТУТ у Харкові KUNSTLERISCHES INSTITUT in Charkow

№ 72. 194

ДО ВІДДІЛУ ОСВІТИ ХМУ.

ВІДОМОСТІ ПРО СТАН ХУДОЖНЬО-РЕМІСНИЧОЇ ШКОЛИ НА 1-е СІЧНЯ 1943 р.

ХУДОЖНЬО-РЕМІСНИЧА ШКОЛА	Кількість закладів	Кількість адмін.	Кількість педагогів	Кількість обслугов.	Кількість персоналу	Кількість учнів	разом
	1	3	14	1	32	44	25
						24	125

ТВО ДИРЕКТОРА /Доц. М. ЗУБАР/

СЕКРЕТАР /Регенко/

Лл. 38. Відомості про стан Художньо-ремісничої школи на 1 січня 1943 р., за підписом заст. директора НХІ, доцента М. Зубаря. 29 грудня 1942 р. Обл. держ. архів у м. Харків. Публікується вперше

Таким чином, повноцінного навчального процесу в художньому інституті влаштувати так і не вдалося. Як наслідок – працівник управи В. Костенко стверджував: «Незважаючи на всі заходи, що вживав відділ освіти, художній інститут і досі (жовтень 1942 р.) не зміг розгорнути своєї академічно-навчальної частини <...>; студенти розбіглися, професорсько-викладацький склад не використовується» [21]. Через те, що НХІ виявився неспроможним до повноцінної роботи, адміністрації вищу було запропоновано перевести найкращі педагогічні сили на влаштування та відкриття на власній навчальній базі Художньо-ремісницької школи (ХРШ) і підготовчих курсів. Як наслідок, уже на 1 січня 1943 р. ця школа налічувала 125 учнів, якими опікувалися 14 педагогів. Проте проіснувала ця школа лише близько року¹⁶ [20] (іл. 37–38).

Одночасно з художньо-ремісницькою школою були облаштовані відповідні госпрозрахункові майстерні: художньо-малярська, художньо-оформлювальна, архітектурно-промислова, літографська, палітурний відділ, фотолабораторія і навіть виставковий зал. Завдяки цьому співробітники НХІ мали змогу виготовляти різноманітні портрети, тематичні картини та ікони; друкувати плакати, календарі та етикетки; виробляти вивіски і наглядну агітацію; поновлювати церкви; влаштовували експозицію творів мистецтва.

Згідно з існуючими документами можна припустити, що деякі з учнів ХРШ працювали як помічники при відповідних майстернях. Так, поміж них були С. Рудний, О. Сірицина, Н. Нікольська, В. Бороздін, В. Федорова, І. Петрашевська, О. Колесник, М. Леженіна, Д. Вербицький, А. Журавльов, В. Юхта, Т. Братерський, О. Спіцевський. Зауважмо, що в цьому самому списку ми бачимо Л. і О. Ситнікових (імовірно, це змінені прізвища Леоніда і Ольги Ситник – прийомних дітей Козика), які теж навчалися та працювали у цій художньо-ремісничій школі. Поруч є прізвища й інших учнів ХРШ: О. Яковенко, О. Хмельницького, М. Гноевого, І. Стаханова; ці учні вже після війни, закінчивши ХДХІ, стали відомими українськими мистцями [20] (іл. 34–36).

Так Національний художній інститут несподівано перетворився на невеличкий художньо-виробничий комбінат. У листопаді 1942 р. газета «Нова Україна» з піднесенням писала: «Майстерні Харківського художнього інституту роблять велику культурну справу. Той, хто колись тільки мріяв мати в себе портрети таких борців за Україну, як Іван Мазепа, Симон Петлюра чи портрет видатного українського патріота-вченого із світовим ім'ям Михайла Грушевського, той може їх тепер придбати. Крім того, в цій же серії виходять портрети Б. Хмельницького, П. Сагайдачного. Ці портрети



Іл. 39. Портрет Ольги (Ситник). П., о. 1944. 80 × 50 см. Приватна збірка

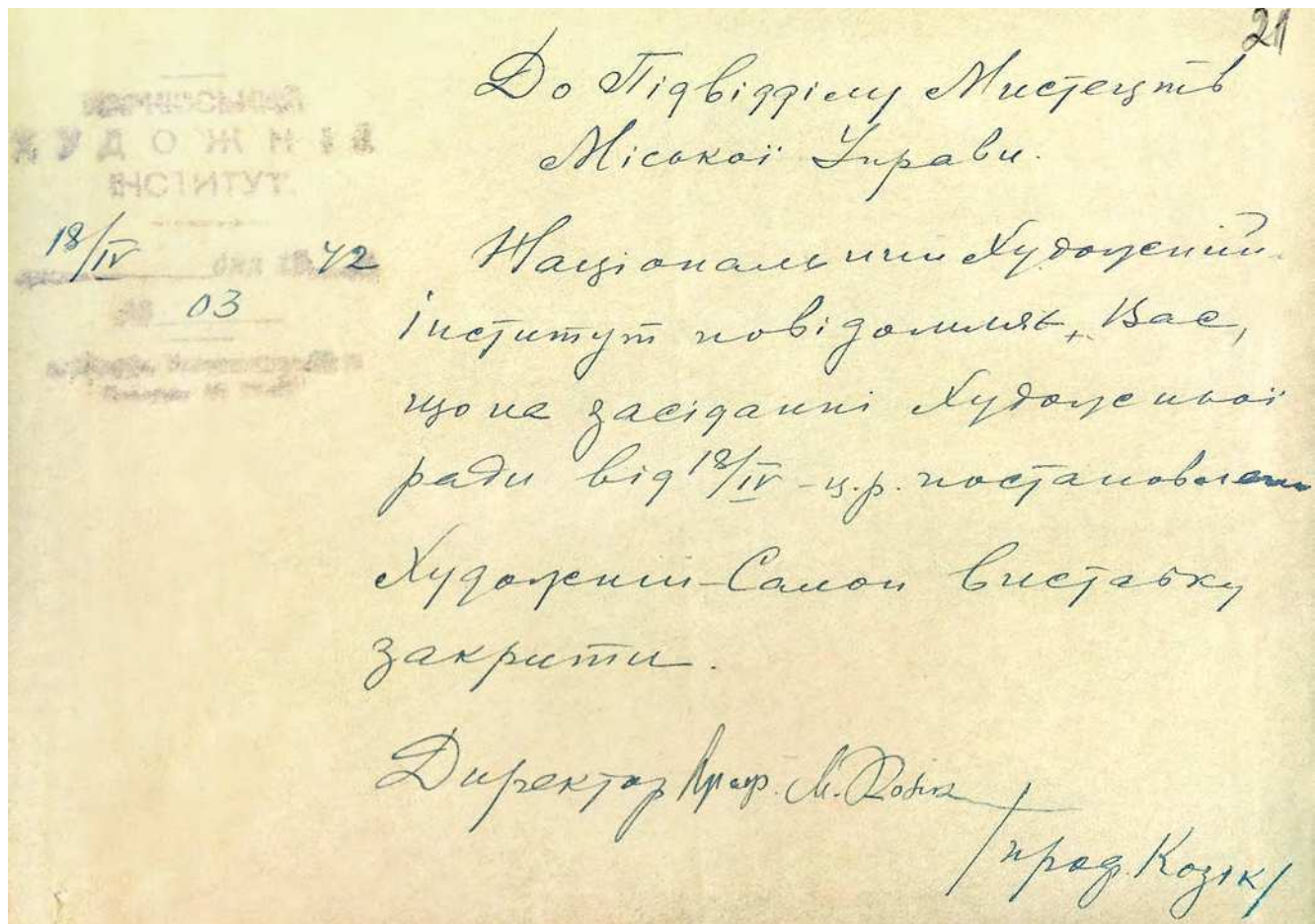
для літографії виготовляли харківські художники: професор М. Козик, доцент М. Добронравов, Є. Кишченко, М. Жеваго. В плані робіт – портрети низки письменників: М. Хвильового, М. Коцюбинського, І. Франка. Готується до друку шкільна серія малюнків з літерами <...> [та] видання настінного календаря».

Ще раніше, у січні 1942-го, при інституті відкрився «Художній салон» з метою експонування й можливої реалізації поточної мистецької продукції харківських майстрів. Завідувачем салону призначили художника і скульптора К. Бульдїна. Однак через те, що діяльність салону швидко набула занадто комерційного ухилу і переважно звелася до торгівлі коштовностями й антикваріатом, професор Козик відмовився мати будь-що спільне з такого роду підприємством¹⁷. Після відповідної заяви (іл. 40), у квітні того ж року салону було запропоновано переїхати в приміщення готелю «Інтернаціонал» (майдан Ф. Дзержинського, 7; нині – майдан Свободи).

Урешті-решт, не витримавши фізичного й емоційного напруження від болісної нестерпної роботи в окупованому Харкові, Михайло Козик вирішив:

¹⁶ 23 серпня 1943 р. Харків остаточно звільнили від нацистів. Жахлива окупація, що тривала 641 день, – закінчилась. Поруйноване місто розпочало відбудову; і вже у листопаді ХДХІ та ХХУ відновили свою роботу.

¹⁷ Без відповідного узгодження з М. Козиком К. Бульдїн передав салон з його майном приватному товариству «Культура». Метою підприємства стало грабівницьке викачування з голодуючого населення Харкова коштовностей і творів мистецтва з метою подальшого їх перепродажу окупантам.



Іл. 40. Заява директора НХІ проф. М. Козика до підвідділу мистецтв міської управи від 18 квітня 1942 р. Обл. держ. архів у м. Харків. Публікується вперше

годі. «Нехай тут хтось інший працює¹⁸», – скаржився художник [14]. Тим паче, що як керівник він уже давно виконав своє головне завдання – зберіг не лише частину майна рідного йому вишу, а й ще, щонайменше, врятував 150–200 життів своїх співробітників і студентів.

Про творчі досягнення майстра цього періоду найбільш яскраво свідчить полотно «Дівчина з ліхтариком» (1942) (іл. 33). Вірогідно, моделлю художнику була його прийомна донька Оля. Композиційною домінантою портрета є сам по собі паперовий ліхтарик, якого дбайливо тримають, немовби оберігають від навколишньої загрози, руки дівчини в українському одязі. З правого «червоного кута» картини за сценою спостерігає Тарас Григорович. Світло протиставлено темряві... Без сумніву, цей портрет є одним з найкращих творів майстра поч. 1940-х рр., що збереглися до наших днів. Дивно, як такий життєствердний образ міг виникнути за часів окупації Харкова?..

¹⁸ Після листопада 1942 р., коли професору М. Козику з родиною вдалося вирватися з Харкова, кілька місяців поспіль (включаючи час тимчасового звільнення міста від нацистів з 19 лютого до 15 березня 1943 р.) функції директора інституту виконував доцент М. Зубар.

ДОРОГА НА ЗАХІД: ЛЬВІВСЬКА ГОЛГОФА

Імовірно, в листопаді 1942 р. з неймовірними труднощами та «з великою радістю» М. Козику вдалося вирватися з того пекла. Разом з дружиною Варварою Ситник, тещею та двома прийомними дітьми він дістався Києва, де на них очікували інші випробування. Козик зазначає: «В скорому часі був наказ від німців: «Всім виїхати з міста! Хто залишиться – буде розстріляний на місті!»» [14].

На початку 1943 р. художник з родиною опинився у Львові. Розпочали облаштовуватись на новому місці. Майже одразу Михайла Козика запросили до викладання у Львівській художньо-промисловій школі¹⁹ (разом із К. Бульдіним, М. Бутовичем, М. Жеваго, І. Северою та іншими). Невдовзі було влаштовано виставку найкращих студентських робіт. З'явилася й нагода приєднатися до Співки українських образотворчих мистецтв.

З часом за пропозицією В. Кричевського Козик перейшов до іншого навчального закладу – Вищих образотворчих студій, які було утворено восени того ж року. Відбулося святкове відкриття закладу,

¹⁹ Нині це Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. Івана Труша.



Іл. 41. М. Козик серед професорів і викладачів Вищих образотворчих студій. У першому ряді (зліва направо): невідома, М. Дмитренко, С. Литвиненко, В. Кричевський, М. Азовський, М. Козик, М. Бутович, невідома. Львів, 1943. Світлина з приватної збірки

в церкві Спаса відслужено Службу Божу. До зібрання промовляли по черзі: о. С. Сапрун, І. Іванець та професор І. Свенціцький. І. Свенціцький слушно звернув увагу на виховання молодих митців у дусі національного мистецтва. До викладацького складу Студій увійшли: ректор В. Кричевський та декан С. Литвиненко і професура: з малярства – М. Козик, з рисунку – М. Дмитренко, з різьблення – С. Литвиненко, з графіки – М. Бутович, з перспективи – П. Головатий. Проте цей заклад (іл. 41) проіснував лише чотири-п'ять місяців. Саме у ті часи Козик створив пейзажі «Стара липа» (1943) і «Хутір Решітка», а також «Портрет Анни» і «Портрет Ольги (Ситник)» (іл. 39) (обидва 1944).

Невдовзі до Львова повернулися бойові дії²⁰. Завдяки енергійному натиску частини радянської армії і підрозділів Армії Крайової німців було вибито з міста. Проте серед львів'ян почали поширювались чутки про можливі репресії та мобілізацію.

Багато хто з українців шукали можливість виїхати в передмістя... Так само вирішив діяти і Михайло Козик. На деякий час він оселився на хуторі Решітка, неподалік від сіл Тернівка і Лавочне. Імовірно, тоді художник уже знав про звинувачення в колабораціонізмі та про позбавлення його звання професора, а також про виключення зі складу Спілки художників.

Тож протягом 1944–1945 рр. мистець працював у селі Тернівка. У захристії (пресвітерії) церкви Введення в Храм Пречистої Діви Марії (іл. 44) Михайло Козик створив таємно від «советів» величні розписи. За якістю і масштабом – це один з найбільш вражаючих його творів. Загальна площа роботи становить майже 100 м² [22]. Крім розпису внутрішньої поверхні бані купола в захристії церкви (іл. 45), виконаного переважно орнаментально-декоративними засобами (плетіння виноградної лози), художник написав сім окремо розташованих тематичних картин на класичні біблійні сюжети: «Воскресіння» (іл. 49), «Преображення Господнє», «Моління про Чашу», «Несення Хреста», «Розп'яття» (іл. 46), «Христос Виноградар» (іл. 50) та «Зустріч Христа з Апостолом Петром». Живопис було виконано олійними фарбами по полотну, наклеєному на дерев'яні стінові бруси з відповідним ґрунтуванням. Усі сюжети бездоганно вирішені та майстерно прописані. На тлі кожної композиції автор відтворив відповідний до змісту пейзаж. По периметру всі картини обрамлені квітковими орнаментами. Загалом цей стінопис можна вважати

²⁰ Битву за Львів 1944 р. (відома як Операція «Буря», або «Львівське повстання») було розпочато 22 липня збройними силами Армії Крайової (АК). За відповідною домовленістю підрозділи АК мали стати господарями місцевості перед вступом у Львів Червоної армії (ЧА). Збройні сили АК захоплювали визначені для них квартали і брали під охорону найважливіші об'єкти, прикрашаючи звільнені будинки польськими прапорами. Ентузіасти з числа польського населення допомагали ловити тих німців, що втікали з міста. На фінальному етапі операції «Буря» частини ЧА і підрозділи АК вели бойові дії проти німців спільно, як союзники. Уже з 26 липня на ратуші майорів польський прапор, а нижче (на рогах вежі) – ще чотири: прапори СРСР, США, Англії та Франції. До 27 липня бої за звільнення міста від загарбників переможно закінчилися. Протягом двох днів вулиці Львова патрулювали разом червоноармійці і воїни АК.



Іл. 42. Плащаниця. П., о. 1945. Власність церкви.
Фото В. Сачка, 2018–2020



Іл. 43. Зішестя Святого Духа. Напрестольна ікона. П., о. 1945.
Власність церкви. Фото В. Сачка

синтезом властивих майстру композиційно-просторових засобів та елементів народного живопису. При цьому загальна колористика виглядає більш стриманою і навіть мінорною у порівнянні з більшістю станкових полотен майстра. Поза сумнівом, на загальне рішення цього розпису вплинули важкі випробування тих часів, пов'язані з радянською, а потім з нацистською окупацією Західної України. У церковному «Пом'янику» є запис, який засвідчує, що «Козік Михайло професор Академії мистецтв з Києва вималював всю Превитерію і образ Сошествія Св. Духа».

Окрім монументального стінопису для цієї ж церкви маестро Козик створив напрестольну ікону «Зішестя Святого Духа» (іл. 43), ікону «Воскресіння» (іл. 47, 48) та «Плащаницю» (іл. 42). Ікону «Зішестя Святого Духа» мальовано на полотні. Образ вмонтовано у майстерно вирізьблену раму. Центральна домінанта ікони – постать Богородиці, що молитовно склала долоні. Обабіч неї – фігури апостолів, на яких спрямовані промені благодаті. Живописне і композиційне вирішення ікони «Воскресіння», теж виконаної на полотні, перегукується зі стінописною версією цього ж сюжету, намальованою поруч на стіні святилища. Різниця відчутна лише у пропорціях тіл та в загальному колориті. У порівнянні з іншими образами, «Плащаницю» характеризує більш площинний, декоративний підхід з відгомоном народного малярства. У цій багатофігурній композиції зі сценою оплакування Христа присутні дев'ять священних персонажів, тісно пов'язаних між собою обставинами події та щирістю почуттів. Темний колорит вдало посилює драму прощального ритуалу. Зовні сцену оплакування обрамляють витончені позолочені орнаменти та кириличні написи. Між тим, зара-

ди справедливості слід зазначити, що у козиковій версії «Воскресіння» помітний вплив вирішення мозаїчної ікони М. Нестерова 1892 р., а «Плащаниця» сприймається реплікою на аналогічний твір В. Васнецова 1896 р. На тильному боці ікони «Воскресіння» зберігся напис, зроблений майстром власноруч: «Цей образ намальований на кошти Анни Магурчак²¹. Малював Михайло Козик року Божого 1945, 8/1 [8 січня]».

У цей же час для церкви Різдва Пресвятої Богородиці у селі Лавочне (іл. 51), що розташоване поруч із Тернівкою, Михайло Козик намалював два масштабні образи (2×3 м): «Богородиця – Владичиця Земна» (іл. 54) та «Успіння Пресвятої Богородиці» (іл. 55). Ці ікони художник зробив у 1944 р. на замовлення місцевого пароха церкви о. Зіновія Кузьмовича, який служив і в церкві с. Тернівки. Шкода, що ці шедеври сакрального живопису згоріли разом з церквою в пожежі²² 2012 р. Один з авторів цих рядків Володимир Сачко впродовж багатьох років, від малої дитини і аж до того лиховісного дня, мав щастя милуватися цими творіннями маестро Козика. Придивляючись до образів, сотворених талановитим мистцем, можна було з усією впевненістю казати: «Його рукою водив сам Господь БОГ».

На щастя, священник Олег Вереснюк віднайшов у місцевих парафіян збережені світлини тих утрачених образів. Можливо, що, працюючи над цими іконами, М. Козик застосував набуті навички

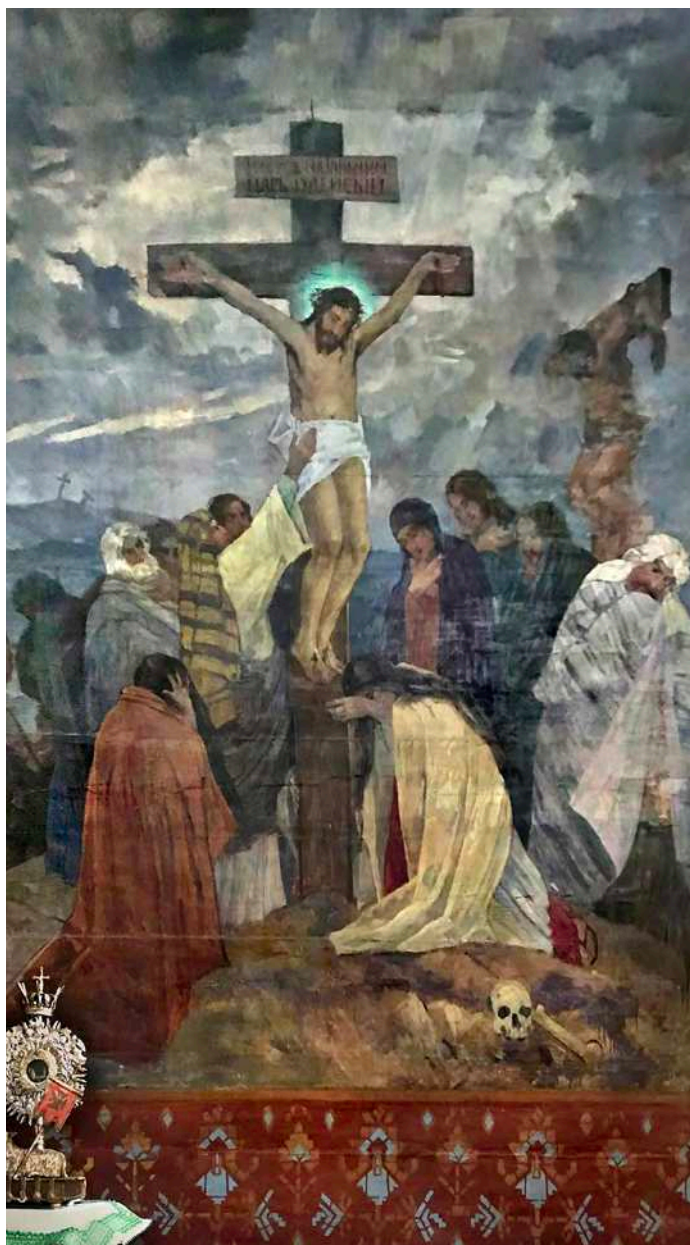
²¹ У церковному «Пом'янику» написано, що Анна Магурчак (Клюйник) офірувала на малювання образів та «Плащаниці» 50.000 злотих. На ті часи добра корова коштувала 4–5 тис.

²² За даними МНС, пожежа виникла 10 липня 2012 р. о 15:50 від удару блискавки. У 2017 р. на зібрані кошти парафіян храм було відбудовано. Ще з 1991 р. він належав до Української греко-католицької церкви.

Лл. 44. Церква Введення
в Храм Пречистої Діви
Марії. Побудована
1921 р. Село Тернівка.
Фото В. Сачка



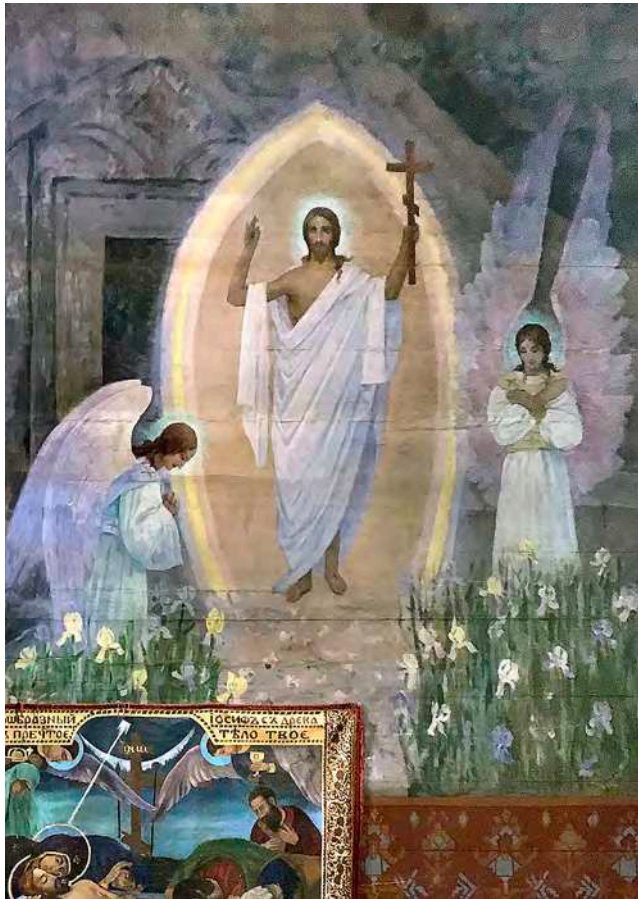
Лл. 45. Розписи внутрішньої
поверхні бані купола
в захристії церкви
Введення в Храм
Пречистої Діви Марії.
Д., о. 1945. Власність
церкви. Фото В. Сачка



Лл. 46. Розп'яття. Стінова композиція (фрагмент).
П. на дереві, о. 1945. Власність церкви. Фото В. Сачка



Лл. 47, 48. Воскресіння. Ікона (лице та зворот). П., о. 1945.
Напис на тильному боці зроблено рукою М. Козика
8 січня 1945 р. Власність церкви. Фото В. Сачка



Лл. 49. Воскресіння. Стінова композиція. П. на дереві, о. 1945. Власність церкви. Фото В. Сачка

живопису ще з тих часів, коли він співпрацював з Іваном Іжакевичем – майстром українського іконопису. У засобах формоутворення цих образів відчувуються відгомони європейського бароко в поєднанні із засобами «живоподібності», що базувалися на принципах академічного реалізму. На іконі «Богородиця – Владичиця Земна» ми бачимо монументальну постать Непорочної Діви Марії, яка велично стоїть на земній кулі²³. Долоні Богородиці відкриті у всеосяжному заступництві. Лице випромінює посмішку всесвітньої любові. Над головою, вкритою синім хітоном, – німб, який обрамлює дванадцять зірок. Навколо фігури Матері

²³ За свідченням Володимира Сачка, який народився та певний час мешкав у с. Лавочне, ще 1962 р. він на власні очі бачив автентичний варіант цього образу. За словами В. С., навколо земної кулі звивався червоний змія, обплітаючи її. При цьому Богородиця владною ногою твердо наступила на голову того змія, з відкритої пащі якого стирчали гострі зуби та смертоносне жало: «Жах навіювала ця пекельна істота...» Таким чином, творчий задум М. Козика нам стає більш зрозумілим. Імовірно, за узгодженням із замовником художник утілює класичний барочний сюжет, згідно з яким Непорочна Діва Марія стоїть на земній кулі, притоптуючи ногою змія, який уособлює диявола (Бут.: 3.15), а з правого боку кулі проглядає місяць (Одкр.: 12.1). У середині 1960-х у Лавочному відбулися події, які змусили пароха церкви о. Зеновія Кузьмовича погодитися на перехід із греко-католицької віри у православну. Тоді ж на прохання Кузьмовича місцевий майляр-аматор Василь Онаць, який напередодні повернувся зі сталінського концтабору, замалював того змія-диявола. Відтоді ноги Богородиці владно стояли на виправленій В. Онацем земній кулі темно-сірого кольору, яку ми бачимо на світліні тепер.



Лл. 50. Христос Виноградар. Стінова композиція. П. на дереві, о. 1945. Власність церкви. Фото В. Сачка

Божої розташовано сім янголів, що виглядають з-за хмар Всесвітнього неба. Вражаюче...

Образ «Успіння Пресвятої Богородиці» вирішено засобами більш складної багатофігурної композиції, що відтворює три рівні Буття: небесний, священний та світський (земний). Центральну частину ікони займає Ісус Христос із немовлям на руках (утіленням безсмертної душі Богоматері). Його постать розташовано на тлі сонцеподібного Хреста та Всесвітніх небес. Зліва і справа від Спасителя янголи, а над ним голуб – Святий Дух. Нижче середини, біля ніг Христа, – домовина з тілом Богородиці й Апостоли, які оплакують її. На нижньому світському рівні, по кутах ікони, зображено колінопреклонених бойків: селянку з дитиною (ліворуч) та чоловіка, що приклякнув на одне коліно (праворуч). Селяни-верховинці застигли в молитовних позах як свідки грандіозної сакральної події. Так завдячуючи звичайній випадково збереженій світліні, отримано можливість відчутти Божественну велич образів, створених пензлем Михайла Козика – майстра іконопису і, поза всяким сумнівом, по-справжньому віруючої людини!

Навесні 1945 р. Михайло Козик перебував у місті Стрию. Імовірно, саме з цього часу він намагався знайти порозуміння з радянською владою та налагодити втрачений контакт зі Спілкою художників. Про це свідчить той лист, що був написаний 14 квітня



Лл. 51. Церква Різдва Пресвятої Богородиці. Рік побудови – 1908. Село Лавочне. Фото – власність церкви



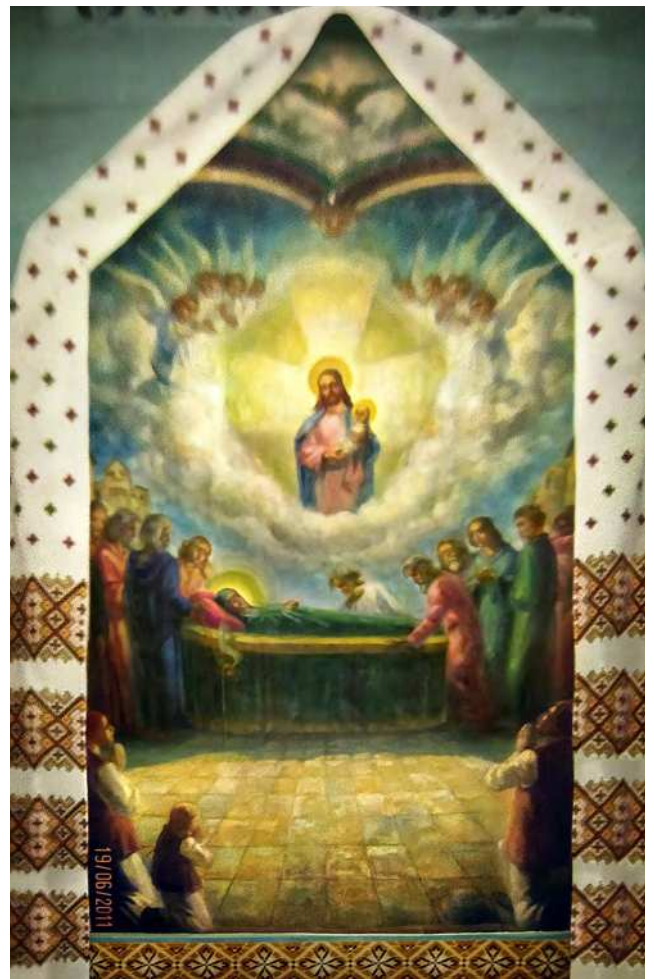
Лл. 52. Згарище Церкви Різдва Пресвятої Богородиці після пожежі 10.07.2012. Село Лавочне. Фото І. Чудійовича



Лл. 53. На кошти вірян церкву відновлено 2017 р. Фото В. Сачка



Лл. 54. Богородиця – Владичиця Земна. 1944. П., о. 300 × 200 см. Ікону втрачено в пожежі 10.07.2012. Фото з приватного архіву



Лл. 55. Успіння Пресвятої Богородиці. 1944. П., о. 300 × 200 см. Ікону втрачено в пожежі 10.07.2012. Фото з приватного архіву

1945 р., де мистець звертався до голови правління СХ УРСР Василя Касіяна, добре відомого Козика ще з часів спільної роботи у ХДХІ. У листі²⁴ ми читаємо: «Вчора був у м. Дрогобичі, бачився там з т. Матвієнко²⁵. Довідався про Вас і взявши В[ашу] адресу пишу Вам зараз же. По перше, я хочу включитися в роботу Спільки Радянських Художників України, хот мені і нездоровиться і очі болять, але ж працювати треба, особливо тепер, на користь Український культурі. Хотів би одержати інформації що до виставок і взагалі поновити себе як члена Спільки Радянських Художників і мати членський білет, бо тут без документа, без певної рекомендації щось творчо робити особливо з натури не можливо. Там в Києві і Харкові напевно ходить багато різних чуток, негативних звичайно, в більшості брехливих і я хочу в цьому листі поінформувати Вас, як фактично була справа і чого я на сьогодні не в Києві чи Харкові, а в горах і на землях Західної України – все ж на своїй землі, німцям при всьому їхньому бажанні не вдалось мене вивезти в Германію. Це мені багато коштувало морально, але я вирішив краще вмерти на своїй землі а ніж блукати в еміграції в німеччині чи десь інде, куди потрапили наші художники як і галичане. Цілком нормально, коли у когось з'явиться запитання, чого я не евакуювався з Харкова, а попав до окупантів? Але тут необхідно подивитись на де які передумови і тойді стане ясно чому...» [14] (іл. 56).

Скільки болю й розпуки можна відчувати, читаючи цього листа! Між рядками ми нібито прочитуємо риторичне питання, що в ті роки мучило Михайла Якимовича: «Чому саме на мене впала ця кара?»... Однак ми знаємо, що в окупованому Харкові поруч із Козиком працювали й інші викладачі: С. Прохоров, О. Кокель, М. Зубар, М. Добронравов... Та професора Козика радянська влада вирішила знищити, а іншим – вручала ордени²⁶...

У 1946 р. М. Козик знов повернувся до Львова. Звісно, що в досить поважному віці художник не міг безкінечно переховуватись по селах та містах Бойківщини. Попри все, дуже приваблива мистецька робота чекала на майстра й тут. За свідченням доньки Лесі, він брав участь в оздобленні церкви Петра і Павла [12], а для Успенської церкви створив ікону «Христос Виноградар» (іл. 58). Під час роботи над цим образом Михайло Козик на-

малював поширений на Львівщині іконографічний тип, що показує символічне зображення Ісуса Христа. На перший погляд, майстер нібито повторює той самий сюжет, який був ним створений раніше, за часів стінопису святилища церкви Введення в Храм Пречистої Діви Марії в с. Тернівка. Але в іконографії львівського образу є і певні відмінності. Перш за все – більш яскравий, насичений колорит і посилений український підтекст (етноікона). У цьому живописі також вдало утілено інтерпретацію слів Євангелія «Христос – виноградна лоза, віти – його учні, а лоза та виноградні грона – вино і хліб причастя, тіло і кров Христа». Проте обабіч від Спасителя художник зобразив янголів у характерному українському одязі, один з яких обережно тримає золоту чашу Граалю. Христос вичавлює грона з німбоподібної виноградної лози в ту чашу. На другому плані ми бачимо хрест із написом І.Н.Ц.І. (Ісус Назаретянин Цар Іудейський), а в далечині – квітучі поля, вічнозелені смереки й улюблені мистцем Карпати. На передньому плані, біля ніг Спасителя, – стрункі ірис, що тягнуться до неба. Фактично ця ікона є своєрідним фінальним акордом усієї творчості художника. У її композиції чітко сприймається мотив жертвності. Дуже символічно, що досвідчений живописець, професор Михайло Козик і розпочинав, і закінчував свою мистецьку діяльність як іконописець!

Того ж року Михайло Козик доклався до роботи над оформленням літературно-меморіального музею Івана Франка в селі Нагуєвичі (нині Дрогобицький р-н Львівської обл.) (іл. 59–61). Видатний український поет, прозаїк і громадсько-політичний діяч народився в цьому селі 1856 р., ще за часів Австрійської імперії. Для вшанування 90-ліття з дня народження І. Франка була створена урядова комісія під головуванням М. Бажана, до якої входили совєцькі пропагандисти й агітатори. Але для втілення задуму потрібний був фаховий художник, який би створив саму експозицію музею. Отоді й згадали про «місцевого маляра» Козика, який на той час жив і працював на Львівщині.

Звісно, Михайло Якимович зрадів такій нагоді, бо отримав додаткову можливість реабілітувати себе перед радянською владою... Минувло понад півроку невтомної праці, і вже 27 серпня 1946 р. відбулося офіційне відкриття музею. На тому заході були присутні високі партійні діячі зі Львова та Києва. У межах експозиції художник презентував декілька тематичних картин і пейзажів, жіночий портрет, портрет Івана Франка та намалював родичів поета – Гриня та Захара, також мешканців с. Нагуєвичі.

У ті ж часи майстер створив багато пейзажів, а також працював над численними портретами радянських діячів, героїв-орденоносців, генералів, воєначальників. Мистець наївно вважав, що радянська влада йому все пробачить.

Тож у передостанні роки життя художником були створені полотна достатньо різноманітного

²⁴ У цьому тексті збережено оригінальний правопис.

²⁵ Припускаємо, що тут йдеться про скульпторку Ірину Яківну Матвієнко (1904–1990), яка закінчила Харківський університет (1929), училась у художній студії Л. Блох у Харкові та на Центральних курсах Головопрофнаросвіти при АХРі у Москві (1929–1933), працювала в галузі станкової, монументальної та декоративної скульптури.

²⁶ У 1944 р. професор С. М. Прохоров отримав орден Червоної Зірки (Наказ № 218/248 від 28.08.1944 р. Президії ВР СРСР). У навчальних відомостях 1944/1945 рр. Семен Маркович так і писав: «Заслужений діяч мистецтв, професор, орденосеце, зав. кафедри живопису». Утім, багато хто знає, що Прохоров воював лише на фронтах Першої світової і в органах внутрішніх справ не працював. Можливо, Семен Прохоров працював у харківському підпіллі? Усе це потребує окремих досліджень...

Проф. Михайло Козик
м. Стрий. 45 р. 14/IV

Вітора був у м. Дрогобичі, бачився там з м. Матвієм Додігалом про Вас і вразив в адресу пишу Вам зараз же.

Що перше я хочу відключитися в роботу (міжк. радянських художників України, хотіли і Медведовича і оті блять, але ж краєво-ти треба, особливо твір, на користь українських культурі. Хотіли одержати інформації що до виставок і взагалі поновити себе як члена Спілки радянських художників і мист. тленський білет. бо тут без документа, без певної рекомендації шов творчо робити особливо у катюрі неможливо.

Отам в Києві та Харкові належало ходити багато різних чуття, нагадували фінанси, в більшості фректів і я хоту в цьому місті координувати Вас, як фактично була справа і того я на сьогодні не в Києві та Харкові, а в Іогах і на землях Західної України - все як на своїй землі, кицелю кри всьому їхню му бачити не вдалося мене вивести в Тернопіль. Це мені багато поштовало морально, але я вирішив краще вмерти на своїй землі а ніж блукати в Еміграції в кімнаті. Ти десь їдеш, куди потрапили наші художники як і галичане.

Цікавим нормалью, коли у Рогозе (у виставці) запитання, чого я не евакуювався з Харкова а понав до акупатів? Але тут необхідно по-дивитися на де які передумови і пойді (стане доно тому). При всьому ба-жанні з майже боку я не міг цього зробити - Дружина хвора немилу в ліжку у неї камінь в кишкях і запалення, крилий від болю. Довки не має і охоти, вона прибігла за 2 дні до приїзда мого, а головне не було транспорту туди і хоти, а мене радша складала в будинок маї сестри і хварі. Наші студенти з дирекції. Авіастрою між-ми кішки, а Авіації 2 рази їздив на вокзал і не міг сісти - Дру-жину з дітьми залишив а сам кішов мене десь в експієс на дачний рай. В випадок з Трахтарівим и його дружиною, але це краще ви все знаєте. Ти міг з евакуйоватися. Мені шата в Іогах і в мій хворий



Іл. 58. Христос Виноградар. Ікона. Д., о. 1945.
Власність Успенської церкви у Львові

спрямування і жанрів. Він активно подорожував та займався пейзажною тематикою: «Старовинна церква у Дрогобичі» (1945), «Могила Івана Франка», «Ліс в селі Нагуєвичі», «На Дністрі», «Вид на завод "Металіст" у Стрию» (іл. 62), «Село Тернавка з видом на гору Тростян» (іл. 63), «Борислав» (іл. 64), «Сосни» (іл. 66) – усі 1946 р. виконання. Водночас мистець працював над більш актуальною «героїчною тематикою»: «Війна в Карпатах», «Портрет генерал-лейтенанта Т. А. Строкача» (іл. 65), «Портрет генерал-майора О. М. Сабурова», «Портрет Героя Радянського Союзу, партизана-підривника Петрова» – усі 1945 р. виконання.

Останні три місяці життя Михайло Якимович перебував у Львові разом із дружиною та дітьми. Утомлена і не дуже здорова людина потребувала спокою та родинного тепла. Художник мріяв про викладацьку діяльність у Львівському інституті. У вересні 1946 р. відбулась остання зустріч М. Козика з його рідними дітьми. Леся і Максим Козики відвідали батька у Львові (іл. 67). Наприкінці цього ж року він чомусь вирішив їхати до Харкова. Мож-



Іл. 59–61. Захар Франко і Михайло Козик перед входом до літературно-меморіального музею Івана Франка в с. Нагуєвичі. Два фрагменти експозиції музею (1946).
Приватна власність

ливо, була потреба впорядкувати якісь мистецькі чи адміністративно-документальні справи...

Після повернення до Львова у Козика погіршився стан здоров'я, а вже 2 січня 1947 р. мистця не стало. Імовірно, стався серцевий напад, бо ще за рік до того в листі до Касіяна художник жалівся на погане самопочуття... Мистця було поховано на 78 полі Личаківського цвинтаря (іл. 68).

Більш як за двадцять два роки по тому поруч з могилою Михайла Козика було поховано і його першу дружину Ніну, яка померла 13 вересня 1969 р.



Лл. 62. Вид на завод «Металіст» у Стрию. П., о. 1946.
СКМ «Верховина», Стрий



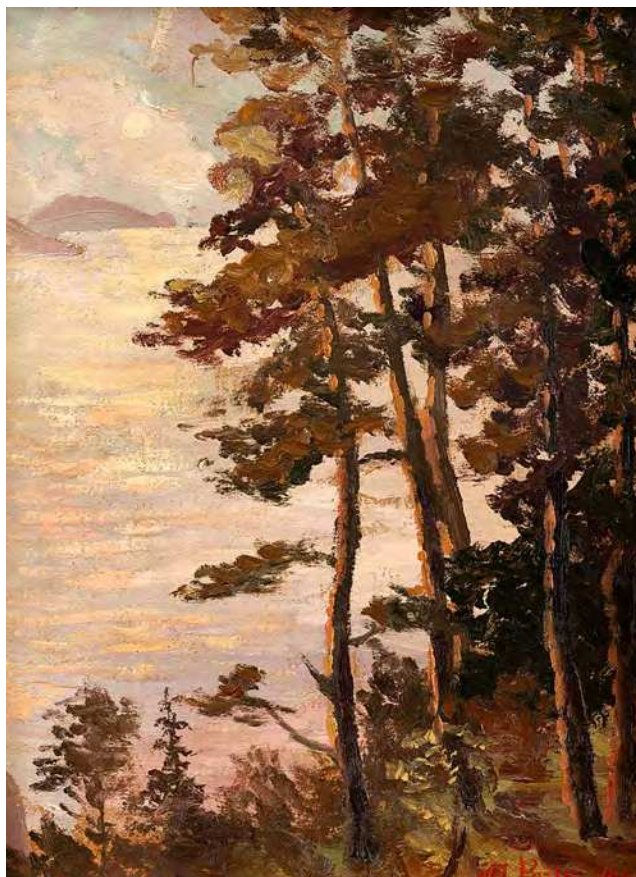
Лл. 63. Село Тернавка з видом на г. Тростян. Карт., о. 1946.
СКМ «Верховина», Стрий



Лл. 64. Борислав. 1946. П., о. СКМ «Верховина», Стрий



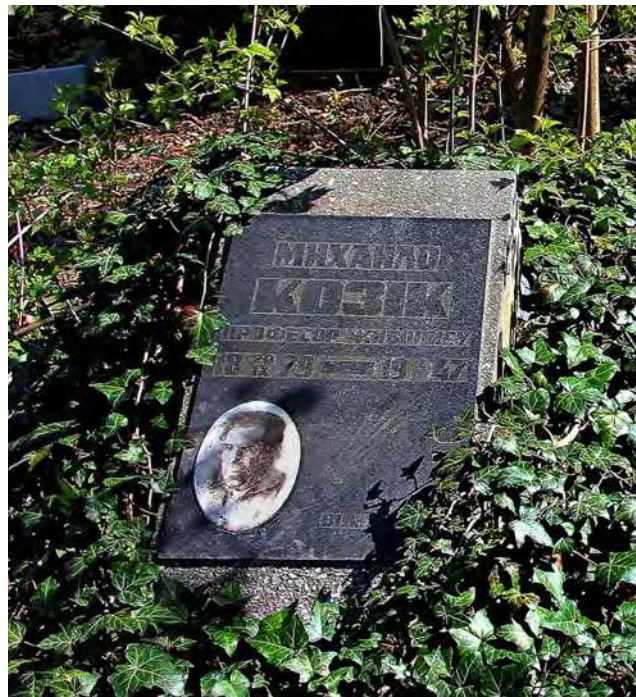
Лл. 65. Портрет генерал-лейтенанта Т. А. Строкача. П., о. 1945.
Музей «Дрогобичина»



Лл. 66. Сосни. 1946. П., о. Приватна збірка



Іл. 67. Михайло Козик із сином Максимом та донькою Лесею. Остання зустріч. 26 вересня 1946 р., Львів. Родинний архів



Іл. 68. Могила Михайла Козика. 78 поле Личаківського цвинтаря у Львові. Фото В. Сачка

ПІСЛЯМОВА: ШЛЯХ ДО ПОВНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ

Після смерті майстра, протягом тривалого часу, прийомні діти Леонід і Ольга Ситники, а також рідна донька Леся Козик зберігали творчу спадщину художника. Згодом завдяки добрій волі родини та небайдужому ставленню мистецтвознавців, декілька картин майстра було передано на зберігання до Національного художнього музею України (Київ) та Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Таким чином, незважаючи на лихоліття ХХ–ХХІ ст. та життєві випробування, поступово, вже у наш час, майже втрачене ім'я самобутнього художника Михайла Якимовича Козика почало повертатися до належного йому місця в історії українського мистецтва.

Першою ластівкою на шляху реабілітації М. Козика стала виставка 1958 р., присвячена 10-річчю з дня смерті художника. Її розгорнули у виставковій залі Спілки художників м. Львів. Ініціаторами вернісажу були прийомні діти художника Леонід і Ольга Ситники.

Наступний крок з відновлення пам'яті мистця було зроблено лише через 20 років. У жовтні 1979 р. відбулося вшанування 100-річчя з дня народження художника. Імовірно, одним з тих, хто найбільше доклав до підготовки святкування цього ювілею, був вдячний учень М. Козика (ще за часів навчання у Харкові), відомий львівський графік Семен Грузберг²⁷. Поза сумнівом, були й інші – діти, інші родичі, учні та колеги-мистці...

На початку Незалежності України, у 1992 р., іменем М. Козика було названо вулицю у Львові на Верхньому Личакові, біля храму Покрови Пресвятої Богородиці.

Сучасні дослідники-мистецтвознавці та охочі волонтери продовжують вивчати обставини життя художника, а також його творчий доробок, збираючи воедино, немов мозаїку, знищену часом та окупаційними режимами достовірну інформацію про долю та творчий спадок видатного мистця. Дещо в цьому напрямі вдалося зробити й нам... Поміж інших, це дослідження супроводжують 23 твори (раніше невідомі!) Михайла Козика, а також 28 унікальних фотодокументів. Декілька з цих світлин і архівних документів публікуються вперше. Сподіваємося, що найбільший резонанс серед фахівців викличе низка світлин стінопису святилища церкви Введення в Храм Пречистої Діви Марії (с. Тернівка), зроблених краєзнавцем з Бойківщини Володимиром Сачком упродовж 2018–2022 рр. Подальший пошук триває... ♦

²⁷ За словами С. Грузберга, в 1943 р. Михайло Козик урятував йому життя, переховуючи його (як утікача з нацистського концтабору) від гестапо в буцацькому храмі, де тоді майстер робив розписи. Виходячи з цього, вірогідно – десь у 1990-ті рр. (?), Грузберг звертався до Меморіального комплексу історії Голокосту в Єрусалимі «Яд Вашем» (Yad Vashem) щодо внесення імені М. Козика до переліку «Праведники народів світу». Про це написано на відповідній сторінці Грузберга у Вікіпедії. Проте документальних свідчень про ці наміри та відповідне рішення з боку даної ізраїльської установи не знайдено.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волошин Л. Михайло Козик: київський період творчості (1915–1932). *Образотворче мистецтво*. 2013. № 2. С. 122–125.
2. Волошин Л. Михайло Козик: роки творчого становлення (1879–1914). Ч. 1. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2010. Вип. 7. С. 320–333.
3. Волошин Л. Пісня про природу краси. *Жовтень*. 1980. № 10. С. 141–146.
4. Волошин Л. Співець краси України: До 115-річчя з дня народження Михайла Козіка. *Неділя*. 1994. 16 вересня. С. 3.
5. Город и война: Харьков в годы Великой Отечественной войны / сост.: С. М. Куделко, С. И. Посохов, Е. В. Дьякова. Санкт-Петербург: Алетея, 2012. 568 с.
6. Іменні списки співробітників мистецтва, які працювали в період німецько-фашистської окупації м. Харків (22 січня – грудень 1942 р.). ДАХО (Державний архів Харківської області). Р–2982. Харьковская городская управа (період окупації 1941–1943 гг.). Опис 4. Спр. 224. 76 арк.
7. Карпенко О. Д. Киевское художественное училище (1901–1920 годы). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2017. Вип. 12/13. С. 11–72.
8. Козик Михайло Якимович (1879–1947). Живопис. Каталог. Львів, 1981. [36 с.].
9. Козик Михайло Якимович. *Словник художників України* / Академія наук УРСР; ред. кол.: М. П. Бажан (відп. ред.) та ін. Київ: Головна редакція УРЕ, 1973. С. 107, 108.
10. Козик Михайло Якимович. *Художники України: енциклопедичний довідник* / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський; голова ред. кол. В. Д. Сидоренко; Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: Інтертехнологія, 2006. Вип. 1. С. 289.
11. Козік Л. Спомин про батька. *Жовтень*. 1980. № 10. С. 147.
12. Козік Л. Сповідь душі. До 120-річчя з дня народження М. Козіка. *Високий замок*. 1999. 22 вересня. С. 5–6.
13. Козік М. Каталог виставки до 10-річчя з дня смерті художника. Львів, 1958. [10 с.].
14. Козік М. Лист до Василя Касіяна, голови правління СХ УРСР. м. Стрий, 14.04.1945 р. *Архів ХХМ* (Архів Харківського художнього музею).
15. Макаренко М. Київські художники (Нарис перший – художники-реалісти). *Глобус*. 1927. № 3(78). С. 11–13.
16. Немцова В. Михайло Козик: лиха доля / *Наші ректори. Випробування і перемоги, 1921–2016: ювіл. альбом* / [упоряд. В. Ю. Гальченко]. Харків: ХДАДМ: б. в., 2016. С. 228–259.
17. Немцова В. Михайло Якимович Козик. *Кафедра живопису ХДАДМ: традиції та сучасність: ювілейний альбом до 95-річчя з дня заснування кафедри живопису* / упоряд.: М. І. Деркач, В. Ю. Гальченко. Харків: ХДАДМ, 2015. С. 56–57.
18. Паньок Т. В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у XX столітті (1917–1991): монографія. Харків: Оперативна поліграфія: Здоровий Я. А., 2016. 660 с.
19. Положення про постійну художню виставку-салону при Національному художньому інституті у м. Харкові. [Б. д.]. ДАХО (Державний архів Харківської області). Р–2982. Харьковская городская управа (період окупації 1941–1943 гг.). Опис 3. Спр. 70. 3 арк.

REFERENCES:

1. Voloshyn, L. (2013). Mykhailo Kozyk: kyivskiy period tvorchoosti (1915–1932) [Mykhailo Kozyk: Kyiv period of creativity (1915–1932)]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 122–125. [In Ukrainian].
2. Voloshyn, L. (2010). Mykhailo Kozyk: roky tvorchoho stanovlennia (1879–1914) [Mykhailo Kozyk: years of creative formation (1879–1914)]. Part 1. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 7, 320–333. [In Ukrainian].
3. Voloshyn, L. (1980). Pisia pro pryrodu krasny [Song about the nature of beauty]. *Zhovten*, 10, 141–146. [In Ukrainian].
4. Voloshyn, L. (1994, September 16). Spivets krasny Ukrainy: Do 115-richchia z dnia narodzhennia Mykhaila Kozika [Singer of the beauty of Ukraine: To the 115th anniversary of the birth of Mykhailo Kozik]. *Nedilia*, p. 3. [In Ukrainian].
5. Kudelko, S. M., Posokhov, S. I. & Diakova, E. V. (Eds.). (2012). *Gorod i voyna: Kharkov v gody Velikoi Otechestvennoi voiny* [City and war: Kharkov during the Great Patriotic War]. Saint-Petersburg: Aleteia. [In Russian].
6. Imenni spysky spivrobitnykyv mystetstva, yaki pratsiuvaly v period nimetsko-fashystskoi okupatsii m. Kharkiv [Name lists of art workers who worked during the German-fascist occupation of Kharkiv]. (January 22 – December, 1942). Fund. R–2982. Kharkovskaia gorodskaia uprava (period okkupatsii 1941–1943 gg.) [Kharkiv Municipal Council (occupation period 1941–1943)] (Inventory 4, File 224, 76 p.), *Kharkiv Region State Archive*, Kharkiv.
7. Karpenko, O. D. (2017). Kievskoe khudozhestvennoe uchilishche (1901–1920 gody) [Kyiv Art School (1901–1920)]. *Suchasni problemy doslidzhennia, restauratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*, 12/13, 11–72. [In Russian].
8. Kozyk, M. (1981). *Kozyk Mykhailo Yakymovych (1879–1947). Zhyvopys* [Mykhailo Yakymovych Kozik (1879–1947). Painting] [Katalog]. Lviv. [In Ukrainian].
9. Kozyk Mykhailo Yakymovych. (1973). In M. P. Bazhan at al. (Eds.). *Sloynykhudozhnykyv Ukrainy* [Dictionary of Artists of Ukraine Academy of Sciences of the Ukrainian SSR] (pp. 107, 108). Kyiv: Holovna redaktsiia URE. [In Ukrainian].
10. Kozyk Mykhailo Yakymovych. In M. H. Labinskyi, V. D. Sydorenko; *Akademiiamystetstv Ukrainy, Instytut problem suchasnoho mystetstva* (Eds.). *Khudozhnyky Ukrainy* [Artist of Ukraine] (Vol. 1, pp. 289). Kyiv: Intertekhnolohiia. [In Ukrainian].
11. Kozik, L. (1980). Spomyn pro batka [Memory of my father]. *Zhovten*, 10, 147. [In Ukrainian].
12. Kozik, L. (1999, September 22). Spovid dushi. Do 120-richchia z dnia narodzhennia M. Kozika [Confession of the soul. To the 120th anniversary of the birth of M. Kozik]. *Vysoky zamok*, p. 5–6. [In Ukrainian].
13. Kozik, M. (1958). *Katalog vystavky do 10-richchia z dnia smerti khudozhnyka* [Catalog of the exhibition for the 10th anniversary of the artist's death]. Lviv. [In Ukrainian].
14. Kozik, M. (1945, April 14). Lyst do Vasyli Kasiiana, holovy pravlinnia SKh URSR. m. Stryi [Letter to Vasyl Kasiian, Chairman of the Board of the Union of Artists of the Ukrainian SSR. Stryi]. *Archive of the Kharkiv Art Museum*. [In Ukrainian].
15. Makarenko, M. (1927). *Kyivski khudozhnyky* (Narys pershyi – khudozhnyky-realisty) [Kyiv artists (The first essay – realist artists)]. *Hlobus*, 3(78), 11–13. [In Ukrainian].
16. Nemtsova, V. (2016). Mykhailo Kozyk: lykha dolia [Mykhailo Kozik: a terrible fate]. In V. Yu. Halchenko (Ed.). *Nashi rektory. Vyprobuvannia i peremohy, 1921–2016* [Our rectors. Trials and victories, 1921–2016] [Anniversary album] (pp. 228–259). Kharkiv: KhDADM: n. e. [In Ukrainian].

20. Протоколи засідань <...> про закриття художнього інституту через відсутності студентів; про організацію комісії із закупівлі експонатів для національного музею (1 березня 1942 – 30 листопада 1942). ДАХО (Державний архів Харківської області). Р–2982. Харьковская городская управа (период оккупации 1941–1943 гг.). Опис 3. Спр. 69. Арк. 44, 45, 47, 62.
21. Саратов И. Гербы Харькова. Герб города в период фашистской оккупации (1941–1943). URL: <http://balakliets.kharkov.ua/epizody-istorii/gerby-kharkova> (дата звернення : 08.04.2023).
22. Сачко В. «Лаво́чне», Сколівщина, Львівщина при воротах європейського шляху України. *Історичні образки про село на Бойківщині від часів заснування до нинішніх днів незалежної України*. Львів, 2022. С. 75–80.
23. Трохименко К. Воспоминание о М. Козике, 1979. *Архів К. Трохименка*. Машинопис.
24. Чернов Л. Слово про альма-матер (1931–1970-ті). *Оригінал у власності родини художника Л. Чернова*. 120 с. Машинопис.
25. Чудійович І., Сачко В. Хроніка життя та діяльності Михайла Козика. *Наша спадщина*. 2023. № 1(33). С. 48–53.
17. Nemtsova, V. (2015). Mykhailo Yakymovych Kozyk. In M. I. Derkach & V. Yu. Halchenko (Eds). *Kafedra zhyvopysu KhDADM: tradytsii ta suchasnist* [Department of painting of KSADA: traditions and modernity] [Album] (pp. 56–57). Kharkiv: KhDADM. [In Ukrainian].
18. Panok, T. V. (2016). *Rozvytok vyshchoi khudozhno-pedahohichnoi osvity v Ukraini u XX stolitti (1917–1991)* [Development of higher artistic and pedagogical education in Ukraine in the 20th century (1917–1991)]. Kharkiv: Operativna polihrafiia: Zdorovy Ya. A. [In Ukrainian].
19. Polozhennia pro postiinu khudozhnui vystavku-salonu pry Natsionalnomu khudozhnomu instytuti u m. Kharkovi [Regulations on the permanent art exhibition-salon at the National Art Institute in Kharkiv]. (N. d.). Fund. R–2982. Kharkovskaia gorodskaia uprava (period okkupatsii 1941–1943 gg.) [Kharkiv Municipal Council (occupation period 1941–1943)] (Inventory 3, File 70, 3 p.), *Kharkiv Region State Archive*, Kharkiv.
20. Protokoly zasidan <...> pro zakryttia khudozhnoho instytutu cherez vidsutnosti studentiv; pro orhanizatsiiu komisii iz zakupivli eksponativ dlia natsionalnoho muzeiu [Minutes of meetings <...> about the closure of the art institute due to the absence of students; on the organization of the commission for the purchase of exhibits for the national museum]. (March 1, 1942 – November 30, 1942). Fund. R–2982. Kharkovskaia gorodskaia uprava (period okkupatsii 1941–1943 gg.) [Kharkiv Municipal Council (occupation period 1941–1943)] (Inventory 3, File 69, pp. 44, 45, 47, 62), *Kharkiv Region State Archive*, Kharkiv.
21. Saratov, I. (N. d.). Gerby Kharkova. Gerb goroda v period fashistskoi okkupatsii (1941–1943) [Coat of arms of Kharkiv. Coat of arms of the city during the Nazi occupation (1941–1943)]. Retrieved from <http://balakliets.kharkov.ua/epizody-istorii/gerby-kharkova>. [In Russian].
22. Sachko, V. (2002). "Lavóchne", Skolivshchyna, Lvivshchyna pry vorotakh yevropeiskoho shliakhu Ukrainy ["Lavóchne", Skolivshchyna, Lviv region at the gate of Ukraine's European path]. In *Istorychni obrazky pro selo na Boikivshchyni vid chasiv zasnuvannia do nynishnikh dnev nezaleznoi Ukrainy* [Historical pictures of the village in Boykiv region from the time of its foundation to the present days of independent Ukraine] (pp. 75–80). Lviv. [In Ukrainian].
23. Trokhymenko, K. (1979). Vospominanie o M. Kozike [Memories about M. Kozik]. *Archive of K. Trokhymenko*. Typescript. [In Russian].
24. Chernov, L. (N. d.). Slovo pro alma-mater (1931–1970-ti) [A word about the alma mater (1931–1970s)]. *The original in possession of the family of the artist L. Chernov*. Typescript. [In Ukrainian].
25. Chudiyovych, I. & Sachko, V. (2023). Khronika zhyttia ta diialnosti Mykhaila Kozyka [Chronicle of Mykhailo Kozik's life and activities]. *Nasha spadshchyna*, 1(33), 48–53. [In Ukrainian].

DOI 10.33625/hudprom2023.01.140

**Valeriy GALCHENKO, Valentina NEMTSOVA, Volodymyr SACHKO, Ihor CHUDIJOVYCH.
MYKHAILO KOZYK – ARTIST AND EXECUTIVE: RETURN FROM OBLIVION**

The article is dedicated to the half forgotten Ukrainian artist Mykhailo Kozyk (1879–1947) – a master of impressive still lifes, portraits, landscape paintings, genre paintings and monumental church paintings, as well as an artist of original illustrations. Kozyk belongs to the generation of artists who entered the arena of Ukrainian cultural and artistic life at the beginning of the 20th century. The heyday of his talent came in the 1930s – the first half of the 1940s. During the years of his work, M. Kozyk created more than 500 paintings and monumental paintings, as well as several hundred graphic compositions (most of which are considered lost). For more than 25 years, he was involved in the formation of higher art education in Ukraine. Kozyk taught and was the head of Kyiv Art School (1915), held the position of professor at the Kyiv Institute of Architecture (1918), and Kyiv Art Institute (1925); was a teacher (1932), and then a professor at Kharkiv State Art Institute (1939), acting director of the National Institute of Art during the German occupation of Kharkiv (November 1941 – November 1942), taught painting at the Lviv Academy of Arts (1944). Among his students, the most famous are: Ye. Volobuyev, V. Golovaty, N. Umansky, F. Nyrod, O. Vandalovsky, M. Ashikhman, M. Slipchenko, L. Chernov, V. Yatsenko, G. Tomenko, O. Yakovenko, S. Gruzberg. A purposeful study of the artist's work began after 1979, when thanks to the insistence of children, friends, and grateful students, the 100th anniversary of the artist's birth was celebrated. During the time of independence, the period of the early 1910s, and middle 1920s of the master's work was well studied. However, the period of maturity of the master associated with Kharkiv (1932–1942), as well as the years of his forced stay in Western Ukraine (1943–1946), are not sufficiently reflected in the existing publications. A large part of the present publication is devoted to the last fourteen years of the artist's life and work. A significant part of the illustrations is published for the first time.

KEYWORDS: Mykhailo Kozyk, rector, artist, Ukrainian style, easel painting, icon painting, higher art education, biography, memory

Стаття надійшла до редакції: 11.04.2023

Прийнята до публікації: 01.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

© Гальченко В., Немцова В., Сачко В., Чудійович І., 2023

ВІКТОР ГОНТАРІВ: ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ І НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРМИ

ID ORCID 0000-0002-1247-2879

Вікторія НАЙДЕНКОХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Дана стаття присвячена проблемі національного стилю та національної форми у творчості сучасного українського живописця Віктора Гонтаріва. На сьогодні ця проблема постає як гостроактуальна через загрозу втрати національної неповторності у зв'язку з поширенням процесів глобалізації у світі, водночас високі духовні цінності, що зберігаються у вікових традиціях національної культури, часто відкидаються на догоду ринку, моді, наступу інформаційних технологій, масової культури, а це приводить до поширення еклектики, штампів і просто несмаку.

Живопис В. Гонтаріва вперше розглядається у контексті напряму творчості представників української лінії в українському образотворчому мистецтві кін. ХХ – поч. ХХІ ст.: А. Антонюка, Ф. Гуманюка, І. Марчука, М. Попова тощо. У ході дослідження акцентовано, що основою особистих варіантів сучасного українського національного стилю цих майстрів є звернення до традицій української народної образотворчості, використання образів-символів і образів-метафор. При аналізі гонтарівських картин особлива увага приділялась їхньому тісному зв'язку з традиційною українською міфологією та хуторянським образотворчим наївом у творах народних малярів доби 1940–1950-х рр. у Слобожанському с. Сотницький Козачок, де народився В. Гонтарів і де проходило його дитинство, а разом з тим формувався його національний менталітет, що врешті-решт і визначило основну лінію його творчості. У статті вперше проаналізовано спільне і відмінне у варіантах національного стилю школи М. Бойчука і школи В. Гонтаріва, діяльність яких припадає на різні періоди української історії. Також акцентовано особливості спрямованості майстерні В. Гонтаріва у ХДАДМ і М. Стороженка в НАОМА.

Розкрито, що особливості національної форми у творчості В. Гонтаріва полягають не лише у зверненні до принципу умовності у відображенні форми предметів і побудові композиційного простору, а й у створенні нового типу образів українського селянства радянської доби.

Ключові слова: українське мистецтво, Віктор Гонтарів, національний стиль, образотворчий фольклор, живопис кінця ХХ – початку ХХІ ст., національна форма

Художник-монументаліст Віктор Миколайович Гонтарів (1943–2009) 1972 р. закінчив МВХПУ¹ й у 1975 р. був запрошений до викладання на кафедру монументально-декоративного розпису Харківського художньо-промислового інституту (з 2001 р. – ХДАДМ). Тут, працюючи з перервами, мистець пройшов шлях від викладача до професора, заснував власну школу монументального живопису, представниками якої стали його учні О. Сердюк, К. Аленінський, О. Голобородько, Ю. Ландіна, Р. Мінін, Н. Мурашкіна, О. Омельченко та ін., яким виявилися близькими мистецькі засади їхнього Вчителя, його філософія. І нині вони продовжують

розвивати отриману основу своєї професії, коли керівник майстерні передчасно відійшов у Вічність.

Неординарна творчість Майстра, за професією – художника-монументаліста, який віддавав перевагу станковому живопису, працюючи в різноманітних жанрах (історична картина, портрет, побутовий жанр, пейзаж), зберігала монументальність звучання, умовність художніх образів. У його творах на українську тематику з'явився образ забороненого за радянських часів гетьмана І. Мазепи, українська символіка, тема Голодомору, довоєнних і повоєнних страждань українського селянства, а пластична мова, виявляючи зв'язок з українським образотворчим фольклором, демонстративно протиставлялась засадам соціалістичного реалізму. У живописних полотнах В. Гонтаріва, його експериментах з формою

¹ МВХПУ – Вище художньо-промислове училище ім. В. Г. Мухомієва в Ленінграді, з 1994 р. – Санкт-Петербурзька державна художньо-промислова академія ім. О. Л. Штігліца.

явно простежувався самотній авторський стиль, вражаючи глядача загадковістю, часом містичністю, гострим гумором. Мистецька спільнота високо оцінила творчий доробок Майстра: В. Гонтарів був обраний академіком НАМУ (2006), він став лауреатом Шевченківської премії (2009). Його творчості присвячена низка статей науково-популяризаторського характеру, утім, наукового аналізу творчого доробку цього видатного українського мистця доби кін. XX – поч. XXI ст. на сьогодні явно бракує².

ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА ГОНТАРІВА У КОЛІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

На сьогодні не викликає сумніву той факт, що академік Віктор Гонтарів, як справедливо зазначила мистецтвознавиця В. Немцова, «є живописцем крупного, загальнонаціонального масштабу» [13, с. 342]. Але, на жаль, наразі ще немає комплексного монографічного дослідження, присвяченого творчості цього видатного Майстра, фундатора оригінальної школи монументального живопису в Харкові XX ст. У виданому 2007 р. 5-му томі «Історії українського мистецтва», де розглядається XX ст., ім'я Віктора Гонтаріва згадується двічі. Так, спочатку про нього йдеться як про одного з видатних митців сучасності, «які своєю активною багатогранною діяльністю зробили великий внесок у збагачення духовної скарбниці української держави» і стали академіками Академії мистецтв України [9, с. 25]. Удруге ім'я В. Гонтаріва названо серед таких видатних представників «неофіційного мистецтва» в Україні др. пол. XX ст., як Ю. Єгоров, О. Дубовик, В. Маринюк, І. Марчук та ін. [9, с. 645].

Наступного, 2008 р. з'явилась фундаментальна монографія В. Д. Сидоренка, присвячена розвитку візуального мистецтва України XX – поч. XXI ст. від авангардних зрушень до новітніх спрямувань [20]. Утім, про внесок В. Гонтаріва у новітні спрямування зовсім не йдеться. Те ж саме стосується і монографії відомого львівського дослідника О. Голубця «Мистецтво XX століття: український шлях» [4], яка вийшла друком 2012 р. Можна сказати, що певною мірою відповідь на питання, чому так сталося, знаходимо в монографії Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві», надрукованій 2017 р., де розглянуто український нонконформізм як форму збереження національної культури і наголошено, що лише з початком великої суспільної кризи перед розпадом СРСР у 1988 р. нонконформізм як явище в Україні було легалізовано [21, с. 40, 156]. Показавши тяглість і здатність нонконформізму до оновлення національної традиції, дослідниця серед харківських нонконформістів згадує і В. Гонтаріва [21, с. 411]. Дійсно,

саме зі здобуттям Україною Незалежності у 1991 р. творча енергія В. Гонтаріва вибухнула потужною силою, що було неможливим в умовах консервативного мистецького середовища Харкова, де конформістське керівництво місцевого відділення Спілки художників пильно стежило за дотриманням мистцями принципів соціалістичного реалізму. І це залишалось незмінним, як зазначав В. Сидоренко, упродовж майже трьох десятиліть (до 1987 р.) [20, с. 84]. А мистець В. Гонтарів, так яскраво заявивши про себе, залишаючись багато в чому загадковим для осмислення критикою, передчасно пішов з життя 2009 р. і опинився поза увагою мистецтвознавчої думки.

Разом з тим мистецтвознавці подекуди звертали увагу на особливе місце в його творчості цього періоду української тематики, зокрема ролі рідного дому в селі Сотницький Козачок на Слобожанщині (мистець покинув його у 10-річному віці, коли сім'я переїхала до Харкова) [6; 12; 13, с. 343; 25, с. 25]. На інших рисах творчої діяльності В. Гонтаріва зупинялась харківська мистецтвознавиця Л. Соколюк, яка в монографії «Михайло Бойчук та його школа», виданій у 2014 р., зауважила: «У значній мірі принципи бойчукізму у своїй школі монументального малярства в Харкові використав сучасний український мистець В. Гонтарів» [23, с. 272]. Ще у 2006 р. ця дослідниця зупинила свою увагу на самотній школі професора В. Гонтаріва, започаткованій ним у харківському Худпромі (нині ХДАДМ). Л. Соколюк зазначила: «Педагогічні принципи Гонтаріва багато в чому нагадують систему навчання у Михайла Бойчука, його школу "українського монументалізму". Нагадують, а не просто наслідують, бо до певних схожих роздумів Гонтарів доходив шляхом власних шукань, осмислюючи традиції мистецтва минулого» [22, с. 144]. Утім, більше до розвитку заявлених положень, можливо, до порівнянь експериментів з пошуками відповідної добі пластичної мови, національної художньої форми в педагогічних системах М. Бойчука і В. Гонтаріва дослідниця не поверталася.

Педагогічну систему Гонтаріва, його взаємодію зі студентами та джерела натхнення розглядав і інший харківський мистецтвознавець Є. Котляр у своїй статті «Гонтарів Forever: мистець та вчитель. Десять років без майстра...» [11]. Є. Котляр указує на те, що разом зі своїми учнями Майстер підіймав «приголомшливі теми української історії та культури, завжди їх присмачуючи народним гумором і романтичним, а часом – залежно від теми – і драматичним гротеском» [11, с. 78]. Окрім цього, В. Гонтарів у власній творчості та у роботі зі студентами багато уваги приділяв народній культурі та побуту, темі козацтва, історії та природі Слобожанщини. Образи героїчного минулого України та краса рідного краю хвилювали, надихали мистця, і цю любов він прищеплював своїм вихованцям.

² Стаття підготовлена в рамках дисертаційного дослідження «Живопис Харкова межі XX – XXI ст.: експериментальні пошуки в пластичній мові».

Стаття О. Садовського про діяльність В. Гонтаріва як художника-педагога [19] з'явилась через тринадцять років після виходу статті Л. Соколюк, присвяченої цій самій проблемі [22], а єдиним українським джерелом, на яке спирається О. Садовський, стала неназвана ним стаття О. Маричевської, бо в доданому списку літературних джерел вказується лише прізвище авторки і назва журналу «Образотворче мистецтво», де О. Маричевська працювала редакторкою і після завершення навчання робила в мистецтвознавчій професії перші кроки, чим і викликана плутанина в її думках, судячи з наведених О. Садовським цитат. Це виглядає тим більш дивним, що того ж 2006 р. в тому самому журналі «Образотворче мистецтво» (№ 4) була опублікована розвідка, сповнена глибоких філософських роздумів щодо витоків творчості й особливостей педагогічної діяльності В. Гонтаріва, написана одним з провідних українських мистецтвознавців О. Федоруком [25]. Ця стаття «Сковорода чекає на Гонтаріва» трохи пізніше з невеликими уточненнями була наведена в тритомнику «Перетин знаку»³. Як педагог, вказує О. Федорук, Гонтарів пропонував учням своєї майстерні такі патріотичні рецепти: «українське бароко, українська парсуна, школа Бойчука – це головне, на чому слід зупинитися увагою» [25, с. 27]. Утім, такий зв'язок з національною мистецькою спадщиною в педагогічній діяльності В. Гонтаріва не зацікавив О. Садовського, який торкнувся хіба що Бойчука, – не кажучи про низку фактичних помилок, що є неприпустимим для наукового дослідження, зокрема щодо назви Харківського художнього музею, бо він не має статусу національного, яке присвоїв йому автор [19, с. 319]. І далі: з приходом на кафедру монументально-декоративного розпису, а не монументального мистецтва в ХХІІІ, як пише О. Садовський, Гонтарів очолив не майстерню історичного живопису [19, с. 319], а навчально-творчу майстерню монументального живопису. Список різних огріхів можна продовжувати.

Деякі автори, звертаючись до вивчення творчості В. Гонтаріва, зупинялись на його пейзажах, захоплювались тонким ліризмом їхнього звучання, особливостями топосу та монохромністю виконання в олійному живописі [15; 16; 17; 18; 25]. Не раз представники української наукової спільноти намагались розкрити секрети своєрідної пластичної мови «химерного таланту», за словами О. Федорука [25, с. 25], мистця, яким був В. Гонтарів [6; 8; 10; 13; 22; 25]. Так, О. Коваль у статті «Слобожанський Брейгель: пригадування і повернення Віктора Гонтарова» [10], проводячи паралель між селянським Брейгелем і слобожанським майстром В. Гонтарівим, доходив висновку, що назви робіт нашого земляка є «семантичним ключем-формулою, часткою загального алгебраїзму його творчості» [10, с. 43].

В. Немцова в уже згаданій вище монографії, розглядаючи В. Гонтаріва як еталонного майстра, котрий став прикладом для багатьох молодих мистців, робить припущення, що «метод В. Гонтаріва виявляє близькість до сюрреалізму» [13, с. 343]. Л. Соколюк звертає увагу на прорив мистця від «недозволених інновацій, до символіко-знакової пластичної мови» [22, с. 144]. О. Федорук у творчості О. Гонтаріва акцентує роль контуру, який «означає форми предметів, виособлює ясність декоративної основи полотна, локалізує місце, ситуацію» [25, с. 28].

Згадує живописні роботи В. Гонтаріва й О. Осадча у своєму дисертаційному дослідженні «Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття», вказуючи на «профанність та іронічність сакральних сенсів» у творчості мистця [14, с. 116]. В окрему групу публікацій слід виділити каталоги (з персональних та групових виставок), де можна побачити не тільки репродукції окремих творів та біографічні відомості, а й коротенькі публікації О. Федорука, О. Денисенко, С. Іваненко та ін. – вступні частини до альбомів Гонтаріва [3; 5; 7]. У пресі ім'я художника згадувалося неодноразово в контексті виставкового процесу, в інтерв'ю з мистцем, а також у спогадах його учнів [1]. Серед літературних джерел нашу увагу привернула стаття [2], в якій, по суті, повторюються думки О. Денисенко щодо особливостей пластичної мови В. Гонтаріва [7, с. 11]. Стаття О. Тиховської, присвячена психоаналітичному аспекту образу русалки та повітрулі [24], є цікавою в контексті аналізу витоків творчості В. Гонтаріва.

Таким чином, аналіз літературних джерел показав: чимало мистецтвознавців розглядали певні аспекти творчості видатного українського мистця др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. В. Гонтаріва; але проблема пошуків ним свого варіанту національного стилю та національної форми – як представника української лінії в сучасному українському мистецтві поряд з А. Антоном, Ф. Гуменюком, І. Марчуком та ін. – спеціально ще не розглядалася.

МИСТЕЦЬКИЙ ШЛЯХ ВІКТОРА ГОНТАРІВА ДО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ТА ФОРМИ

Значення лише української тематики у творчості В. Гонтаріва та особливостей його пластичної мови, про яке писали автори проаналізованих досліджень, явно вивчене недостатньо для переконливого феномену сучасного українського живопису. Українська тематика і національний стиль – це далеко не одне й те саме, так само як пластична мова художнього твору і національна форма, звернення до яких багато в чому зумовлене національним менталітетом мистця. Вивчення творчості В. Гонтаріва в такому аспекті сприятиме

³ Федорук О. Сковорода чекає на Гонтарова. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі ст. : у 3 кн. Київ : Фенікс, 2007. Кн. 2 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. С. 289–298.



Іл. 1. В. Гонтарів. *Джерело*. 1993. П., о. 100 × 120 см [3, с. 45]

об'єктивному виявленню місця цього слобожанського Майстра в історії українського мистецтва.

Таким чином, метою даного дослідження є виявлення особливостей пошуків власного варіанту національного стилю і національної форми художньої виразності у творах В. Гонтаріва в контексті експериментальної діяльності Майстра, а також його місця в українському мистецтві др. пол. XX – поч. XXI ст.

З кін. 1980-х рр. формуються дві нові лінії в розвитку мистецтва України. З одного боку, це contemporary art, представники котрого спрямували свій погляд на контекст західних тенденцій – про що, як показав аналіз літературних джерел, уже немало написано. З іншого – нова лінія з орієнтацією на глибинні традиції української художньої творчості, що її представляють А. Антонюк (1943–2013), В. Гонтарів (1943–2009), Ф. Гуменюк (нар. 1941), І. Марчук (нар. 1936) та ін., які виробили власні варіанти свого національного стилю; їхня творчість залишається ще надто маловивченою. А. Антонюк – виходець з Миколаївщини, професійну освіту здобував в Одесі, Ф. Гуменюк – з Вінничини,

мистецький виш, як і слобожанин В. Гонтарів, закінчував у Ленінграді, І. Марчук – з Тернопільщини, мистецької професії навчався у Львові. Їхні твори присвячені історичному минулому України, образам, віруванням українців. Символи-метафори, образи-символи, застосовані цими мистцями, наближають їх до глибин української ментальності. Український національний менталітет, незважаючи на те, що Ф. Гуменюк лише 1992 р. повернувся в Україну, – головне, що об'єднує їх. І на це поки не звертали увагу попередні дослідники.

Усі ми – вихідці з дитинства, як стверджує народна мудрість. В. Гонтарів народився за часів воєнного лихоліття німецько-радянської війни, у 1943 р., у слобожанському селі Сотницький Козачок, сама назва якого говорить про давнє козацьке минуле цього краю. І хоч іще підлітком він з батьками переїхав в урбанізоване середовище Харкова, відтак у Ленінград, де навчався на монументальному відділенні Вищого художньо-промислового училища ім. В. Г. Мухоміної, і знову в Харків – село, де народився і зростав серед первісної природи і старих народних звичаїв, на все подальше життя



Іл. 2. В. Гонтарів. *Посвята матері*. 1998. П., о. 100 × 120 см [3, с. 24]

залишалось для нього центром його Всесвіту. Це підкреслював і сам мистець. Про це свідчить і тематика його творів, зокрема таких як «Перші слобожани» (1993), «Джерело» (1993) (іл. 1), «Уклін» (1996), «Посвята матері» (1998) (іл. 2), «Посвята батькові» (1998), «Я народився у вітряку» (2001) (іл. 3), «Березень 49-го» (2001), «Погляд пташиним оком» (2002), «Подвір'я мого дитинства» (2006), «Слобожанський краєвид» (2006) та ін.

Усі автори публікацій, присвячених творчості В. Гонтаріва, звертали увагу на цей зв'язок з його малою батьківщиною. Аналізуючи низку його картин, О. Федорук у статті «Сковорода чекає на Гонтаріва» писав: «Закорінений у Слобідщинний, колись вольний степовий козачий край, мистець логікою патріотичних настанов конче мусив намалювати навдивовиж зліриковану метафору «Я народився у вітряку» [25, с. 28]. Так, саме там, у Сотницькому Козачку, закладалися основи вільнолюбства майбутнього мистця, його національного менталітету, що набув завершеної форми вже у Харкові за часів здобуття Україною Незалежності. Свідченням цього стала дружба з поетом-дис-

идентом С. Сапеляком, який, відбувши покарання за «антирадянську пропаганду й агітацію» у 1973–1983 рр. у концтаборах і тюрмах ГУЛАГу, зміг оселитися під пильним наглядом КДБ спочатку у селищі Безлюдівка на Харківщині, а пізніше – в самому Харкові в районі Залютине. І вони знайшли один одного – поет С. Сапеляк і художник В. Гонтарів. Чи не єдина з усіх дослідників на це звернула увагу Г. Багрій⁴, зауваживши: «Вони обидва були зорієнтовані на традиційні цінності й органічно поєднували їх із віяннями сьогодення. На обох великий вплив мала їх рідна земля, на якій їм судилося побачити наш мінливий світ» [3, с. 14].

Цій сторінці свого творчого життя, коли знайшли один одного духовно близькі поет і художник, В. Гонтарів присвятив картину «Комета Хейла Бола» (2002) (іл. 4). Містика та дива, що наповнювали український фольклор, ще з 1990-х усе більше притягували увагу мистця. За приклади можуть розглядатися картини мистця «Русалка» (1998) (іл. 5), «Світанок» (2000), «У місячному сяйві» (2001).

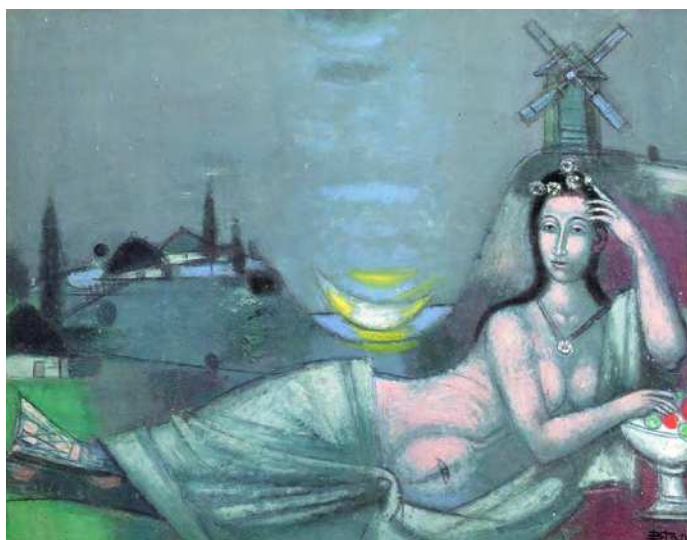
⁴ Багрій Г. Народжений для творення. Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка. Хмельницький: Галерея, 2016. С. 12–15.



Лл. 3. В. Гонтарів. *Я народився у вітряку*. 2001. П., о. 100 × 150 см [3, с. 47]



Лл. 4. В. Гонтарів. *Комета Хейла Бола*. 2002.
П., о. 140 × 100 см [3, с. 32]



Лл. 5. В. Гонтарів. *Русалка*. 1998. П., о. 80 × 100 см [3, с. 30]



Іл. 6. В. Гонтарів. *Ой горе тій чайці (І. Мазепа)*. 2001. П., о. 160 × 190 см [3, с. 76]

І закономірно, що тема найбільшої у XX ст. комети Хейла Бола, яка протягом 18 місяців, пролітаючи у космосі, залишалась видимою неозброєним оком, породжуючи химерні чутки і теорії про інопланетян, не пройшла повз увагу мистця. Як згадає він сам на своєму слобожанському суржикі в підписі під картиною, де зображує себе із Сапеляком такими, що йдуть уночі додому «після доброї кумпанії» – і застигли від побаченого, і всі їхні «повсякденні проблеми змарніли перед Вічністю» (цит. за: [3, с. 32]).

Своєрідність української духовності в гонтарівських картинах відтворюється в образах найкращих представників українського народу в його історії, персонажів народних дум («Ой горе тій чайці (І. Мазепа)» (2001) (іл. 6); «Тарасова доля» (2007) (іл. 7); «Байдина дума» (2006)). Утім, персонафіковані образи зустрічаються досить рідко, окрім автора «Вечорів на хуторі біля Диканьки» Миколи Гоголя, якому В. Гонтарів присвятив велику серію своїх картин, – і саме Гоголю, а не Сковороді, як закликав його дехто з мистецтвознавців [25], хоча досить обґрунтовано вказувалось на наявність

у гонтарівських творах стильових рис доби українського, або козацького бароко, а найвидатнішим утіленням цієї доби в культурній сфері є філософ Григорій Сковорода.

Багато в чому при створенні національного образу світу В. Гонтарів звертається до традиційної української символіки, розробленої і вживаної за тієї далекої доби козацького бароко. Це і образи українського гетьмана, запорізьких козаків, кобзаря, а також бандура, національний костюм, рушник, український ландшафтний пейзаж, квіти, геральдика тощо. Утім, національно-визвольна боротьба українського народу за свою свободу, звільнення від колоніальної залежності від російської імперії у XXI ст. породжують нові символи, пов'язані з радянським минулим: перенесену більшовиками на українські землі громадянську війну («Особливий бік громадянської війни, або Любов коняча» (2005)), штучний голодомор, влаштований сталінським режимом проти українського селянства («Смерть на полі» (1993) (іл. 8), «Рік 33-й. Україна» (2006), «Останній кобзар» (2005) (іл. 9), «Лихоліття» (2006) (іл. 10)).



Іл. 7. В. Гонтарів. Тарасова доля. 2007.
П., о. 220 × 160 см [3, с. 21]



Іл. 8. В. Гонтарів. Смерть на полі. 1993.
П., о. 100 × 120 см [3, с. 38]

До глибин української ментальності у творчості В. Гонтаріва наближають не лише образи-символи, а й символи-метафори, як, наприклад, у картині «Вовча пісня» (1993), де вікна в хатах перетворені на людські очі, що пильно спостерігають за вовками, які виють на молодик, або у картині «Зоряний віз» (2002) (іл. 11), де розташування небесних світил начебто відтворює шлях зображеного в картині земного воза, а пес, витягнувши шию, спостерігає за світилом, що нагадує людське око, погляд якого спрямований на чоловіка, котрий лежить на возі.

Ускладнена метафоричність В. Гонтаріва у багатьох картинах супроводжується зображенням свійських тварин і птахів, це кози, корови, свині, собаки, коти, півні, культ котрих стверджувався у давніх русичів як предків українців ще з дохристиянських часів.

До образів з української міфології, характерних для гонтарівських картин, слід віднести образ крука, що злетів ще зі сторінок «Слова о полку Ігоревім», знайшов своє місце в народних думах і піснях і дістався до живописних полотен харківського мистця («Велика гава» (2000), «На схилі віку» (2001), «Затемнення» (2006)). Інший образ української міфопоетики у творах мистця – русалка, що здавна вважається в народі підступною істотою з глибин водної стихії: душа цієї в минулому звичайної дівчини, яка втопилася, чи то з волі фатуму, чи під час Зелених свят ширяє в безодні, затаюючи до своїх тенет чоловіків. За іншою версією, бажанням русалки є охорона людей від нечистої сили, своєрідна доброзичливість, що викликає симпатію і співчуття: русалка є ніби подругою дівчини, котра прийшла з іншого виміру, певний час погостювала в нашому світі, а тепер змушена піти [24, с. 92].

У низці робіт В. Гонтаріва («На тлі ковдри» (1997–1998) (іл. 12), «У місячному сяйві» (1997, 2001, 2003), «Молодик» (2002), «Русалка» (1998), «Сум Миколи Гоголя» (2006)) образ русалки пройнятий елегійним настроєм, а її особливим компонентом є наявність хвостового плавця, як у риби. Проте у гонтарівських водяних німф він укритий не характерною лускою, а скоріше орнаментом з розмаїтими фітоморфними та геометричними мотивами. Іншим характерним атрибутом цих істот є зображення латаття, яке символізує їхню холодну красу та манливу чарівність. Досить часто художник увінчує голови водяних дівчат різноманітними квітами, підкреслюючи їхній зв'язок з природою. Крім того, шиї русалок оздоблюються характерним кулоном-оберегом, візерунок якого нагадує поширений гонтарівський мотив колеса зі старого возу, присутній у більшості його творів у різних варіаціях з відчутним впливом традицій старожитності й алюзією на давній солярний знак – коловорот.

З культурних діячів минулого особливо духовно близьким В. Гонтаріву виявився автор «Вечорів на хуторі біля Диканьки» Микола Гоголь, чиє дитинство пройшло в одному з найбільш мальовничих місць України – в с. Диканька на Полтавщині, чийі давні традиції та вірування стали основою подальшої творчості письменника з його українським світосприйняттям. «Ніхто до Гонтаріва так не заглиблювався в ідентичність геніального творця» [3, с. 9], писав О. Федорук⁵. Мистець відчув особливу духовну близькість із Гоголем, створивши серію полотен «Мій Гоголь», передавши його вічний неспокій, боротьбу з самим собою. То його Гоголь думками у Миргороді, повертаючись на батьківщину,

⁵ Федорук О. Коло вічного повернення Гонтаріва. Там само. С. 7–10.



Лл. 9. В. Гонтарів. *Останній кобзар*. 2005.
П., акрилик. 120 × 160 см [3, с. 66]



Лл. 10. В. Гонтарів. *Лихоліття*. 2006. П., о. 125 × 160 см [3, с. 57]



Лл. 11. В. Гонтарів. *Зоряний віз*. 2002.
П., о. 100 × 120 см [3, с. 26]



Лл. 12. В. Гонтарів. *На тлі ковдри*. 1997–1998.
П., о. 90 × 110 см [5, с. 9]

то пролітає в небі над знайомими з дитинства місцями з чорним круком на спині, тримаючись руками за місяць, який украв чорт у його повісті «Ніч перед Різдвом», а внизу – хати, русалка, козак, вертикаль церковці та чудернацька тварина як предмети й персонажі «Вечорів на хуторі біля Диканьки» з їхньою народною міфологією (іл. 13). Гоголь у В. Гонтаріва страждає, намагаючись утекти від самого себе, і у відчаї спалює начебто третій том «Мертвих душ»⁶ (2002) (іл. 14). Автор картини, як і Гоголь, весь час перебуває у стані душевних мук, страждань, пошуків, боротьби з самим собою.

Та не лише образи-символи, символи-метафори чи зв'язок з українською міфологією визначають особливості гонтарівського варіанту українського національного стилю. Різні автори⁷ підкреслювали

зв'язок художника зі Слобожанщини з бойчукізмом [3, с. 19; 7, с. 12; 22, с. 145; 23, с. 272]. Утім, ніхто з авторів не зупинявся спеціально на питанні про спільне і відмінне у творчості представників школи «українського монументалізму» Михайла Бойчука і школи мистця-монументаліста Віктора Гонтаріва, які жили і творили в різні історичні періоди української історії. Можливо, ці періоди об'єднує піднесення національно-визвольного руху в Україні перш. трет. ХХ ст., коли творили М. Бойчук і бойчукісти, та відновлення боротьби українців за своє існування як народу з власною національною ідентичністю в умовах сучасного розпаду російської імперії, коли розвивалась діяльність гонтарівської школи. По-перше, слід звернути увагу на мистецькі види і жанри, якими займалася школа М. Бойчука: монументально-декоративне мистецтво, графіку, декоративно-прикладне мистецтво (в основному кераміку). Зусилля школи В. Гонтаріва спрямовані головним чином на станкові форми. Однак об'єднує їх монументальний підхід і роль лінії, важливість значення якої підкреслював

⁶ Як відомо, Гоголь у стані відчаю спалив другий том своїх «Мертвих душ». Третій том міг існувати хіба що в задумі.

⁷ Зокрема Омельченко О. «Заходьте у гості...». Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка. С. 18–19; Денисенко О. Уроженець Слобожанщини. Зоряний віз Віктора Гонтаріва. Київ: Софія-А, 2006. С. 11–13; Соколюк Л. Гонтарів і гонтарята: Школа майстра; Ї ж Михайло Бойчук та його школа.



Лл. 13. В. Гонтарів. 3 серії «Мій Гоголь». 2000-ні.
П., о. [3, с. 103]

М. Бойчук, а в наш час – В. Гонтарів. Неоднозначно сприймаються лінії горизонтальні й вертикальні, стрілчасті, округлі, ламані й похилі, коло, трикутник і квадрат. Подібне відбувається і з формами тривимірними. Тут погляди М. Бойчука і В. Гонтаріва збігаються. Обидва широко використовують контур, відділяючи один предмет від іншого.

Разом з тим гонтарівська графіка має зовсім інший характер, ніж у представників школи М. Бойчука. Це не станкова і не книжкова графіка, а підготовчі рисунки до майбутніх живописних творів, хоча вони неодноразово демонструвалися на виставках як повноцінні графічні роботи. Підготовчий рисунок до картин мистець робить олівцем, моделюючи різні форми на площині та опрацьовуючи деталі, а далі використовує цей своєрідний ескізний прийом в окремих станкових полотнах, залишаючи олівецький контур, який стає помітною частиною зображення. Найчастіше цю техніку він використовує в пейзажах («Вечірнє сонце» (1993), «Звичайний краєвид» (1997), «Чорна рілля» (1995)), однак нерідко її можна помітити і в його сюжетних картинах («Стара пісня» (1998), «Гітарист біля ліжка коханої та собаки» (1991), «Милосердя» (2002)).

Далі – витоки творчості М. Бойчука і В. Гонтаріва. М. Бойчук, створюючи свою школу в першій декаді ХХ ст., мріяв про розвиток мозаїки та фрески, що було пов'язано з храмовим мистецтвом, і орієнтувався на візантійські корені, а коли за радянських часів змінилась суспільно-політична ситуація, переорієнтувався на раннє Відродження. Народний наїв серед представників школи М. Бойчука зайняв не таке вагоме місце, як у школі В. Гонтаріва, що формувалася за доби постмодернізму з її лояльним ставленням як до класичного мистецтва, так і до попарту, навіть у його кітчевому прояві. Мистецтво українського села, серед якого зростав В. Гонтарів, де побутовував живопис народ-



Лл. 14. В. Гонтарів. *Мертві душі. III том*. 2002.
П., о. 125 × 140 см [3, с. 99]

них мистців-самоуків на дикті, килимки-ковдри з казковими зображеннями русалок, лебедів, замків або ж дівчат у парі з матросами тощо, – вони і стали головним стрижнем авторського стилю слобожанського мистця (іл. 15, 16).

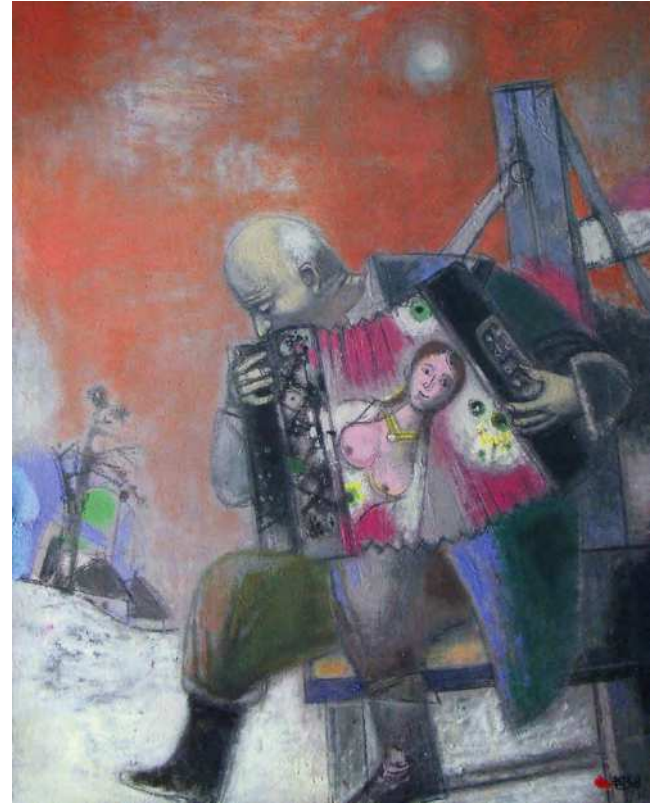
Змушений відмовитись від храмового живопису через нищення церкви і переслідування священників радянською владою, М. Бойчук в кін. 1910-х – у 1920-ті рр. у світських розписах використовував іконографічні схеми. В. Гонтарів, хоч зі здобуттям Україною Незалежності в 1990-ті рр. було знято табу на участь мистців в оздобленні культових споруд, не виявив особливого захоплення релігійною тематикою, на відміну від майстерні живопису і храмової культури М. Стороженка в київській НАОМА⁸. Як і М. Бойчук, В. Гонтарів надавав велике значення композиції, але знаходив інші підходи для надання їй національного характеру. Прикладом може бути «Тарасова доля (за М. Гоголем)» (1999) (іл. 17), в центрі якої – Тарас Бульба, біля ніг його – вбитий ним зрадник-син, а обабіч – відповідні атрибути, як в українській народній картині «Козак Мамай». І що зовсім відрізняє В. Гонтаріва від школи М. Бойчука, – це захопленість пейзажним жанром, що зайняв у творчості В. Гонтаріва дуже помітне місце, як і в сучасному українському образотворчому мистецтві: пейзаж монументально-графічний, пластично довершений, загадково-утаємничений, наповнений, з одного боку, символами національних краєвидів (вітряки, ставки, пагорби, хати під тополями тощо), а з іншого, за словами О. Денисенко⁹, – «співзвучні перлинам японської лірики, які обожествляють природу, схиляються перед

⁸ НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

⁹ Денисенко О. Уроженець Слобожанщини. Зоряний віз Віктора Гонтаріва. С. 11–13.



Лл. 15. В. Гонтарів. Сон контрадмірала. 2001.
П., о. 120 × 100 см [3, с. 69]



Лл. 16. В. Гонтарів. Стара пісня. 1988. П., о. 100 × 80 см [3, с. 67]



Лл. 17. В. Гонтарів. Тарасова доля (за М. Гоголем). 1999.
П., о. 160 × 190 см [7, с. 22]



Лл. 18. В. Гонтарів. Перший сніг. 2002. П., о. 90 × 110 см [3, с. 115]

нею» [7, с. 13]. Серед таких шедеврів – «Перший сніг» (2002) (іл. 18), «Відлига» і «Тала вода» (обидві 2002), «Мокрий сніг» (2005) (іл. 19) і чимало інших.

Віддаючи перевагу лінії перед кольором, В. Гонтарів використовував його символічні можливості. Соціалістичний реалізм, нав'язаний українській художній культурі радянською партійною верхівкою ще в 1930-ті рр., від національної форми залишав українським мистцям лише зовнішні поверхові речі: національний костюм, рушник та яскраву кольорову гаму, а в 1960-ті рр. з трибун

партійних з'їздів у Москві вже лунали заклики до повної денаціоналізації радянського мистецтва на теренах СРСР, бо начебто поняття «національна форма», розвиваючись, видозмінюється через те, що нації зближуються між собою і створюється спільна для всіх них інтернаціональна культура.

Виходячи на свій особистий шлях творення нового українського мистецтва, В. Гонтарів демонстративно відмовляється від тих фрагментів національної форми, що ще залишав українській образотворчості соціалістичний реалізм. Невипадково



Лл. 19. В. Гонтарів. Мокрий сніг. 2005.
П., о. 125 × 160 см [3, с. 59]



Лл. 20. В. Гонтарів. Прогулянка з музою. 2006.
П., о. 100 × 125 см [3, с. 57]



Лл. 21. В. Гонтарів. Світанок. 2000. П., о. 100 × 120 см [3, с. 29]



Лл. 22. В. Гонтарів. Баба з ведрами. 2003.
П., о. 100 × 80 см [3, с. 44]

у творах мистця майже зникає національний костюм – повністю залишається хіба що в образі Катерини у картинах «Тарасова доля» (2007, 2008), а також і яскрава кольорова гама. Натомість колір набуває символічного значення, як, наприклад, у картині «Дитя війни» (2008), де червоний колір у вбранні жінки підкреслює її красу, або ж у відтворенні довкілля, де умовно використаний зелений, синій, фіолетовий або навіть жовтогарячий і червоний кольори створюють певний настрій у душі глядача завдяки такому музично-кольоровому супроводу («У місячному сяйві» (2003), «Прогулянка з музою» (2006) (іл. 20), «Байдина дума» (2006), «Сон старого селянина» (2000) тощо).

У побудові простору В. Гонтарів відмовляється від його глибинного відтворення, як це заведено в реалістичній картині. Обмежуючи свої твори рамою, мистець разом з тим вдається до умовного трактування композиційного середовища, використовуючи відповідну систему пропорцій, завдя-

ки чому досягає монументального звучання своїх полотен, а поєднуючи ритм ліній, площин, плям та інтервалів між ними в єдине ціле – цілісності композиції, її гармонізації. Так, у картині «Світанок» (2000) (іл. 21), де головним персонажем є янгол, який, пролітаючи над землею, запалює вранішню зорю, динаміка ритму посилюється завдяки великим за масштабом птахам праворуч на першому плані, які активно реагують на подію, у той час як розташований неподалік човен зображений значно меншим за будь-якого з них, а яскраво-червона пляма, що віддаляє їх поближче до землі, та чудові квіти поряд підсилюють декоративне начало в композиції та її умовний характер. Схвильовано-експресивну композицію вибудовує мистець в історичній картині «Байдина душа» (2006) (іл. 23). Її так само умовне просторове вирішення побудоване на поєднанні загострених кольорних контрастів, діагонально й горизонтально спрямованих ритмів ліній і площин, підпорядкованих



Іл. 23. В. Гонтарів. *Байдина душа*. 2006. П., о. 125 × 160 см [3, с. 33]

головному мотиву – боротьбі українського козацтва за свободу, символами якого виступають і бойові коні, і Байдина шабля, і спрямований угору сконденсований погляд «фаюмського ока», за словами О. Федорука [25, с. 29], героя народних дум, куди відлітає його душа. Часом серед використаних мистцем формальних прийомів з'являється і зворотна перспектива, як, наприклад, у рисунку до картини «Віфлеємські пастухи» (2002), що нагадує про неовізантизм М. Бойчука.

Слобожанський мистець виробив свій, саме для нього притаманний образ українського селянства, що значно відрізняється від такого у творах представників школи М. Бойчука: селяни доби М. Гонтаріва вже одягнені не стільки в національний костюм, скільки в зденаціоналізовану одягу українського колгоспника – грубу, буденну. Цей типаж поневолених людей, що пережили штучний голодомор 1933 р., воєнне лихоліття і післявоєнне рабство, – абсолютна протилежність образам щасливого, усміхненого колгоспника, який би відповідав канонам соціалістичного реалізму. Селяни В. Гонтаріва наче застигли в часі, як, наприклад, герої картини «Баба з ведрами»¹⁰ (2003) (іл. 22), вони

не виказують своїх почуттів, як, наприклад, у роботі «Рік 44-й. Тривожна звістка» (1996), де перед глядачем – зовні спокійна жінка, котра, сидячи, тримає в руках листа, в якому, судячи з назви, можуть бути невтішні новини з фронту. Утім, повна стриманість почуттів, відсутність будь-яких емоцій є ще однією ознакою монументального характеру живописних полотен В. Гонтаріва, що демонструють його своєрідну версію українського національного стилю.

ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

З огляду на досліджені літературні джерела розкрито, що творчість видатного українського мистця, засновника оригінальної школи монументального живопису в ХХІІ / ХДАДМ, професора Віктора Гонтаріва в основному розглядалась у статтях науково-популяризаторського характеру, а наукового аналізу явно бракує. Автори різних літературних джерел, зауважуючи постійне звернення мистця до української теми та особливості його пластичної мови, не пов'язували характер тематики його творів з його варіантом українського національного стилю, а художню мову – з пошуками національної художньої форми.

¹⁰ Назва відтворює особливості слобожанського суржику.

Акцентовано, що в сучасному українському мистецтві визначились дві нові лінії розвитку: з одного боку, представники contemporary art, чий погляд звернений на нові відкриття в сучасному мистецтві Заходу, з іншого – українська лінія, представлена А. Антоном, Ф. Гуменюком, І. Марчуком, М. Поповим тощо, чий експеримент й пошуки пов'язані з глибинними коренями традиційної української образотворчості. Доведено, що саме в такому контексті слід розглядати творчий доробок В. Гонтаріва. Кожен з цієї когорти мистців створив свій особистий варіант українського національного стилю.

Виявлено, що особливостями винайденого В. Гонтарівим свого варіанту національного стилю є не лише наявність образів-символів і символів-метафор, як у названих вище майстрів, а й більш тісний зв'язок з українською міфологією, що свого часу знайшла таке яскраве відображення у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, який став персонажем цілої серії гонтарівських полотен. Розкрито, що важливими рисами особистого варіанту українського національного стилю В. Гонтаріва є його слобожанський підтекст, часом вико-

ристаний у картинах слобожанський розмовний суржик, а також створений мистцем свій образ українського селянства доби колгоспного життя, який докорінно відрізняється від образів селян у творчості засновника школи «українського монументалізму» М. Бойчука. Уперше розглянуто спільне і відмінне у творчій діяльності школи М. Бойчука і В. Гонтаріва, що діяли в різні історичні періоди українського національного відродження.

Визначено, що особливостями національної форми полотен В. Гонтаріва є не просто графічність і монохромність його живопису або монументальне звучання станкових творів майстра та їхній зв'язок з українським образотворчим фольклором, що відзначалось попередніми авторами, а нові засоби умовного трактування форми, побудови композиційного простору, що демонстративно протиставлялась засадам соціалістичного реалізму. У подальшому більш детального розгляду потребують вивчення рисунків В. Гонтаріва як окремої галузі творчості, а також зв'язок мистця з експериментальними мистецькими угрупованнями 1980–2000-х рр., участь у культурно-виставковому житті Харкова, України тих років. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Батанов С. Віктор Гонтаров: «У наш час суспільство байдуже до художника». *День*. 20.12.2000. № 239. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/viktor-hontarov-u-nash-chas-suspilstvo-bayduzhe-do-khudozhnyka> (дата звернення: 21.07.2022).
2. Віктор Гонтарів. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/gontariv-viktor/> (дата звернення: 25.07.2022).
3. Віктор Гонтарів. Живопис. Графіка: альбом / Нац. акад. мистецтв України, Мист. фонд «Артанія»; авт. та упоряд. проекту А. Мельник. Хмельницький: Галерея, 2016. 191 с.
4. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с., іл.
5. Гонтаров В. Н. Живопись: альбом. Киев: София-А, 2005. 48 с.
6. Денисенко О. Й., Коваль О. В. Слобожанський митець. Харків: Мистецька мапа України: живопис, графіка, скульптура: каталог / Музей сучасного мистецтва України. Київ: ВТС Принт, 2012. С. 24–27.
7. Зоряний віз Віктора Гонтаріва: альбом / ред.-упоряд. В. Лесняк. Київ: Софія-А, 2006. 144 с.
8. Іваненко С. Харківські імпресії, або Слово про Віктора Гонтаріва. *Образотворче мистецтво*. 2005. № 1(53). С. 9–11.
9. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
10. Коваль О. В. Слобожанський Брейгель: пригадування і повернення Віктора Гонтарова. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 1(106). С. 43–44.
11. Котляр Є. Гонтарів Forever: мистець та вчитель. Десять років без майстра... *Образотворче мистецтво*. 2019. № 4(109). С. 76–79.

REFERENCES:

1. Batanov, S. (2000, December 20). Viktor Hontarov: "U nash chas suspilstvo baiduzhe do khudozhnyka" [Nowadays, society is indifferent to the artist]. Den, 239. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/viktor-hontarov-u-nash-chas-suspilstvo-bayduzhe-do-khudozhnyka>. [In Ukrainian].
2. Biblioteka ukrainskoho mystetstva. Viktor Gontariv [Library of Ukrainian art. Viktor Gontariv] Retrieved from: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/gontariv-viktor/> (In Ukrainian). Retrieved from <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/gontariv-viktor/>. [In Ukrainian].
3. Hontariv, V. & Melnyk, A. (2016). Viktor Hontariv. Zhyvopys. Hrafiika [Viktor Gontariv. Painting. Graphics]. Khmelnytskyi: Halereia. [In Ukrainian].
4. Holubets, O. M. (2012). Mystetstvo XX stolittia: ukrainskyi shliakh [Art of the 20th century: the Ukrainian way]. Lviv: Kolir PRO. [In Ukrainian].
5. Gontarov, V. N. (2005). Zhivopis [Painting]. Kiev: Sofiiia-A. [In Russian].
6. Denysenko, O. Y. & Koval, O. V. (2012). Slobozhanskyi mytets [Slobozhan artist]. In Museum of Modern Art of Ukraine. Kharkiv: mystetska mapa Ukrainy: zhyvopys, hrafiika, skulptura [Kharkiv: Art map of Ukraine: painting, graphics, sculpture] [Catalog] (pp. 24–27). Kyiv: VTS Prynt. [In Ukrainian].
7. Lesniak, V. (Ed.). (2006). Zoranyi viz Viktora Hontariva [Viktor Gontariv's star cart]. Kyiv: Sofiiia-A. [In Ukrainian].
8. Ivanenko, S. (2005). Kharkivski impresii, abo Slovo pro Viktora Hontariva [Kharkiv impressions or A word about Viktor Gontariv]. Obrazotvorche mystetstvo, 1(53), 9–11. [In Ukrainian].
9. Skrypnyk, H. & Kara-Vasylieva, T. (2007). Istoriia ukrainskoho mystetstva [History of Ukrainian art]. Vol. 5: Mystetstvo XX stolittia [Art of the 20th century]. Kyiv. [In Ukrainian].

12. Найденко В. О. Духовні витоки творчості Віктора Гонто-
рова. *Дев'яті Платонівські читання*. Тези доповідей
Міжнародної наукової конференції / Кер. проекту
кандидат мистецтвознавства Л. О. Лисенко. Київ : Фоп
Лопатіна, 2021. С. 116–117.
13. Немцова В. С. Харьковская художественная школа :
предыстория и история : монография. Изд. 3-е, испр. и
доп. Харьков : Мирошніченко О. А., 2019. 400 с.
14. Осадча О. А. Репрезентація християнської традиції в ук-
раїнському мистецтві другої половини ХХ – початку
ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05.
Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020.
255 с.
15. Павлова Т. Гонтарівська мелодія слобідського пейзажу :
Світлий пам'яті Віктора Гонтаріва. *Образотворче
мистецтво*. 2009. № 3. С. 138–139.
16. Павлова Т. Осінній топос в пейзажі Віктора Гонтарова.
*Вісник Харківської державної академії дизайну і
мистецтв*. [Сер.] Мистецтво. Архітектура. 2008. № 1.
С. 62–67.
17. Павлова Т. У полоні Гонтарових монохромів. *Fine Art*.
2010. № 1. С. 32–37.
18. Півненко А. Чумацький сон на зоряному небі. *Музейний
провулок*. 2004. № 2(2). С. 120–123.
19. Садовський О. Художник-педагог Віктор Гонтарів.
Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.
2019. № 10(94). С. 314–323. DOI: 10.24139/2312-
5993/2019.10/314-323
20. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних
зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального
мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Київ : ВХ [студіо],
2008. 188 с., іл.
21. Смирна Л. Століття неконформізму в українському
візуальному мистецтві : монографія / Ін-т проблем сучас-
ного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 484 с.
22. Соколюк Л. Гонтарів і гонтарята : Школа майстра.
Музейний провулок. 2006. № 2(6). С. 142–147.
23. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків :
Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с., іл.
24. Тиховська О. Психологічний аспект образу русалки
та повітрулі в українській міфології. *Науковий вісник
Ужгородського університету*. Серія : Філологія. 2017.
Вип. 1(37). С. 91–96.
25. Федорук О. Сковорода чекає на Гонтаріва.
Образотворче мистецтво. 2006. № 4. С. 25–29.
10. Koval, O. V. (2019). Slobozhanskyi Breihel: pryhaduvannia
i povernennia Viktora Hontarova [Slobozhanskyi Bruegel:
recollection and return of Viktor Gontarov]. *Obrazotvorche
mystetstvo*, 1(106), 43–44. [In Ukrainian].
11. Kotliar, Ye. (2019). Hontariv Forever: mystets ta vchytel.
Desiat rokiv bez maistra... [Gontariv forever: a mite and
a teacher. Ten years without a master...]. *Obrazotvorche
mystetstvo*, 4(109), 76–79. [In Ukrainian].
12. Naidenko, V. O. (2021). Dukhovni vytoky tvorchosti Viktora
Hontarova [Spiritual origins of Victor Gontarov's work].
In L. O. Lysenko (Ed.), *Deviati Platonivski chytannia, Abstracts
of Papers of the International Conference* (pp. 116–117). Kyiv:
Fop Lopatina. [In Ukrainian].
13. Nemtcova, V. S. (2019). Kharkovskaia khudozhestvennaia
shkola: predystoriia i istoriia [Kharkov art school: prehistory
and history]. 3rd ed. Kharkiv: Miroshnichenko O. A.
[In Russian].
14. Osadcha, O. A. (2020). Reprezentatsiia khrystyianskoi tradytsii
v ukrainskomu mystetstvi druhoi polovyny XX – pochatku
XXI stolittia [Representation of Christian tradition in the
Ukrainian art of the second half of the 20th – early 21st].
[Unpublished PhD thesis]. Lviv National Academy of Arts,
Lviv. [In Ukrainian].
15. Pavlova, T. (2009). Hontarivska melodiia slobidskoho peiza-
zhu: Svitlii pamiati Viktora Hontariva [Gontariv's melody
of the Slobid landscape: In memory of Victor Gontariv].
Obrazotvorche mystetstvo, 3, 138–139. [In Ukrainian].
16. Pavlova, T. (2008). Osinnii topos v peizazhi Viktora Hontarova
[Autumn topos in Viktor Gontarov's landscape]. *Bulletin of
Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 62–67.
[In Ukrainian].
17. Pavlova, T. (2010). U poloni Hontarovykh monokhromiv
[In captivity of Gontarov's monochromes]. *Fine Art*, 1, 32–37.
[In Ukrainian].
18. Pivnenko, A. (2004). Chumatskyi son na zorianomu nebi
[Lunar dream in the starry sky]. *Muzeinyi provulok*, 2(2),
120–123. [In Ukrainian].
19. Sadovskiy, O. (2019). Khudozhnyk-pedahoh Viktor Hontariv
[Artist-teacher Viktor Hontariv]. *Pedahohichni nauky:
teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 10(94), 314–323. doi:
10.24139/2312-5993/2019.10/314-323 [In Ukrainian].
20. Sydorenko, V. (2008). Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh
zrushen do novitnikh spriamuvan: rozvytok vizualnoho
mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit [Visual art from avantgarde
shifts to new directions: development of visual art of Ukraine
of the XX–XXI centuries]. Kyiv: VKh [studio]. [In Ukrainian].
21. Smyrna, L. (2017). Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu
vizualnomu mystetstvi [A century of nonconformism in
Ukrainian visual art]. Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
22. Sokolyuk, L. (2006). Hontariv i hontariata: Shkola maistra
[Gontariv and Gontaryata: Master's school]. *Muzeinyi
provulok*, 2(6), 142–147. [In Ukrainian].
23. Sokolyuk, L. (2014). Mykhailo Boichuk ta yoho shkola
[Mykhailo Boychuk and his school]. Kharkiv: Vydavets
Savchuk O. O. [In Ukrainian].
24. Tykhovska, O. (2017). Psykhoanalitichnyi aspekt obrazu
rusalky ta povitruuli v ukrainskii mifolohii [Psychoanalytical
aspect of image of a mermaid and a povitruia in Ukrainian
mythology]. *Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series
Philology*, 1(37), 91–96. [In Ukrainian].
25. Fedoruk, O. (2006). Skovoroda chekaie na Hontariva [Skovoroda
is waiting for Gontarov]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 25–29.
[In Ukrainian].

DOI 10.33625/hudprom2023.01.177

Viktoriiia NAYDENKO**VIKTOR GONTARIV: THE SEARCH FOR NATIONAL STYLE AND NATIONAL FORM**

The article is devoted to the problem of national style and national form in the work of the modern Ukrainian painter Viktor Gontariv. Today, this problem is acutely relevant due to the threat of losing national uniqueness due to the spread of globalization processes in the world, and the high spiritual values preserved in the centuries-old traditions of national culture are often rejected in favor of the market, fashion, the advance of information technologies, mass culture. This leads to the spread of eclecticism, clichés and simply bad taste.

For the first time, the painting of V. Gontariv is considered in the context of the direction of creativity of representatives of the Ukrainian line in Ukrainian fine art of the late 20th – early 21st centuries – A. Antonyuk, F. Humanyuk, I. Marchuk, M. Popov, etc. It is emphasized that the basis of the personal variants of the modern Ukrainian national style of these masters is an appeal to the traditions of Ukrainian folk art, the use of images-symbols and images-metaphors. During the analysis of Gontariv's paintings, special attention was paid to their close connection with traditional Ukrainian mythology and peasant artistic naivety in the works of folk painters of the 1940s – 1950s in the village Sotnytsky Kozachok, in Slobozhanshchyna, where V. Gontariv was born and spent his childhood, and at the same time his national mentality was formed, which ultimately determined the main line of his work. For the first time, common and distinctive features of the variants of the national style of M. Boichuk's school and V. Gontariv's school, though these artists worked in different periods of Ukrainian history, were analyzed. Attention is also drawn to the specifics of the direction of the workshops of V. Gontariv at KSADA and M. Storozhenko at the NAFAA.

The article reveals that the peculiarities of the national form in the work of V. Gontariv consist not only in the appeal to the principle of convention in the reflecting the shape of objects and building the compositional space, but also in creating a new type of images of the Ukrainian peasantry of the Soviet era.

KEYWORDS: Ukrainian art, Viktor Gontariv, national style, pictorial folklore, painting of the late 20th – early 21st centuries, national form

Стаття надійшла до редакції: 14.05.2023

© Найдено В., 2023

Прийнята до публікації: 12.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

АНТИВОЄННІ МУРАЛИ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

ID ORCID 0000-0002-3648-4401

Анастасія ХУДЯКОВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

З початком ХХІ ст., коли український народ, усвідомивши себе частиною європейської спільноти, виступив на захист своєї незалежності, в художньо-культурній сфері помітно зростала роль нових мистецьких принципів, що відповідали основним світовим тенденціям. Усе більш важливого соціокультурного значення набували нові форми звернення мистців до широких народних мас. На вулиці міст, розриваючи з інституційним простором музеїв і галерей, вийшло мистецтво акційного характеру для діалогу з суспільством. У традиційних жанрах монументального мистецтва все більше простежується відхід від панівної тенденції наслідування радянської монументальної естетики – і проявом цього, зокрема, стало поширення в українських містах муралістського руху. На українських будівлях з'являлися все нові й нові мурали, виконані як іноземними майстрами, котрі, зацікавившись Україною, приїжджали сюди, щоби створити свої розписи, так і українськими майстрами, котрі підключалися до новітніх практик.

Утім, з нападом РФ на Україну 24 лютого 2022 р. боротьба українського народу за свою свободу, демократичні цінності та право на збереження і подальший розвиток власного етносу набуває всесвітньо-історичного значення і широко підтримується у світі. Окрім подвижницької стійкості ЗС України, волонтерського руху в нашій країні надзвичайно важливу роль відіграє інформаційний фронт. Одну з його культурних складових представляють сучасні мурали на антивоєнну тему, які привертають увагу світової спільноти до подій в Україні, котрі нині визначають подальший світовий порядок та існування людства. Характерним є те, що ця українська тема широко підтримується митцями багатьох країн у світі. Створені ними мурали – різні за стилістикою, але їх об'єднує звернення до української символіки. Це в цілому і визначає актуальність даного дослідження.

Ключові слова: Україна, муралістський рух, російсько-українська війна, світове мистецтво, антивоєнна тема, символіка, стильові особливості

ВСТУП

З другої половини ХХ ст., тобто з настанням доби постмодернізму, у світовій мистецькій практиці відбуваються кардинальні зміни – починаючи зі стильових змін в архітектурі, що знайшло продовження в дизайні й образотворчому мистецтві. Простежується посилений розвиток нових форм художніх творів, що виходять на вулиці міст заради діалогу з суспільством, покидаючи межі інституційних закладів: музеїв і галерей. Це явище, котре включає інсталяції, перформанс, ленд-арт, бодіарт, цифрове мистецтво тощо, отримало назву акціонізму. В Україну ці актуальні артпрактики прийшли із запізненням – приблизно наприкінці ХХ ст. І продовжують розвиватися.

Окрім того, у світі все більше набирає обертів муралістський рух [20; 22]. І хоча сама назва ви-

кликає певні асоціації з таким видатним явищем світової художньої культури, як мексиканський муралізм першої пол. ХХ ст., сучасні мурали – це дещо інше, бо змінився і сам світ з його глобалізаційними процесами [17], надто різними залишаються ціннісні орієнтири суспільної свідомості (навіть якщо взяти до уваги народи, які донедавна входили до складу російської імперії, та їхнє протистояння радянській естетиці). Важливим чинником є і поширення світом новітніх технологій у настигнених розписах. В Україні мурали поширюються з поч. 2000-х, коли українці остаточно усвідомили, що їхнє місце має бути серед європейських народів, і є невід'ємною частиною сучасних тенденцій розвитку світової цивілізації.

До часів повномасштабного вторгнення російських окупаційних військ на територію суверенної України, українців у світі здебільшого сприймали

відповідно до успіхів на спортивній арені, здобутків у космічній та аграрній галузях, певною мірою через деякі перемоги в різних культурних заходах. На сьогодні ситуація та місце України на міжнародній геополітичній мапі світу кардинально змінилися: наша держава перетворюється на суб'єкт особливо важливого впливу на зовнішні геополітичні процеси. Не останню роль в умовах війни, розв'язаної РФ проти незалежної Української держави, відігравала українська образотворчість. У її розвиток свій досить значний внесок зробили сучасні мурали з їхньою патріотичною українською тематикою, що поширювалися світом.

УКРАЇНСЬКИЙ МУРАЛІЗМ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

У перекладеній з англійської мови на українську «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» (2019) висвітлюється розвиток мистецтва у світі, приділяється увага і сучасному вуличному мистецтву, що розглядається під назвою «урбан-арт» [6, с. 552–553], починаючи з його первісної форми – графіті, котре з'явилося у 1980-х, і закінчуючи переходом від буквених форм до образних художніх рішень на стінах архітектурних споруд. Як знаковий динамічний мурал наводиться настінний розпис у Лондоні, виконаний у січні 2016 р. художником Бенксі на протест проти використання слезоточивого газу.

В Україні 2007 р. було завершено (виходом 5-го тому) видання створеної в ІМФЕ «Історії українського мистецтва», де Г. Складенко в одному з підрозділів, присвячених візуальному мистецтву, зупинилася на аналізі нових мистецьких форм, що з'явилися в сучасному українському мистецтві як заперечення традиційних практик живопису і скульптури, – зокрема інсталяції і перформансу, але зовсім обійшла увагою появу і розвиток муралізму [7, с. 744–789].

Наступного, 2008 р. побачила світ фундаментальна монографія В. Д. Сидоренка, присвячена розвитку візуального мистецтва України ХХ – поч. ХХІ ст. [12], але в цьому дослідженні, як і в 5-му томі «Історії українського мистецтва» (2007), український муралізм залишився поза увагою автора. Те саме можна сказати і про монографію О. Голубця «Мистецтво ХХ століття: український шлях» (2012), в якій автор, однак, висловлює надзвичайно важливу думку про те, що сліпе наслідування сучасних мистецьких форм, поширених на Заході, прагнення доводити, що «ми такі самі», лише шкодять сучасному українському мистецтву. «Справжній інтерес може викликати лише те, чим ми відрізняємося від інших» [3, с. 177].

Нещодавно, у грудні 2021 р., була захищена близька до теми нашого дослідження дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 (образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація) Ю. Шемельової «Мурали України у світовому стріт-арті: формоутворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості» [18]. Утім, хоч Ю. Шемельова і торкається воєнної тематики, та не періоду широкомасштабного вторгнення війська РФ в незалежну Українську державу 24 лютого 2022 р. Раніше, в 2017 р., відбувся захист кандидатської дисертації з образотворчого мистецтва А. Єфімової «Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід Західної України)», де авторка, розглядаючи розвиток нових форм художніх творів у міському просторі на прикладі західного регіону нашої країни, наголошує на ефективній дії муралів як засобу «формування національної свідомості та актуалізації пам'яті про складні суспільно-політичні події, що закликають глядача до роздумів» [5, с. 153].

Величезний інформаційний матеріал щодо розвитку вуличного мистецтва у світі містить академічне видання доктора Рафаеля Шактера, перекладене з англійської мови і видане в Україні 2018 р. [16], у цій розвідці представлені як першорядні майстри сучасного вуличного мистецтва в різних країнах, так і їхні твори. Нею активно користуються чимало авторів статей в Україні, лише позитивно сприймаючи моду на мурали. Серед авторів нещодавно опублікованих статей іншу точку зору висловлює Г. Бітаєва, відзначаючи як позитивні, так і негативні прояви цього виду мистецтва в архітектурному середовищі [1, с. 79]. Однак Г. Бітаєва разом з тим робить дивну заяву, що начебто одними з першопрохідців сучасного муралізму є мексиканські мистці Дієго Рівера, Хосе Клементе Ороско, Давид Сікейрос, з чим ніяк не можна погодитися.

Те, що це абсолютно різні речі, доводить один з розділів фундаментальної монографії Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його школа» [13], в якій дослідниця розглядає мексиканський муралізм, що сформувався в 1920-ті рр., з «українським монументалізмом», тобто порівнює дві тогочасні видатні школи настінного розпису світового рівня, що мають власні національні особливості. В основі ідеологічних засад, що їх об'єднували, – класова боротьба. І ті, й інші виконували розписи у «вічних матеріалах», що їх застосовує, зокрема, фреска. Сучасні мурали мають на меті швидку реакцію мистців на будь-які гострі суспільно-політичні події в суспільстві. Муралі виконуються в нетривких матеріалах. Найчастіше це акрил, термін експлуатації якого в середовищі, що піддається різким температурним змінам, – до десяти років. Величезна різниця й у професійному рівні майстрів, які працювали у техніці фрески, і сучасних муралістів: якщо у першому випадку це, як правило, видатні художники з чудовою фаховою підготовкою, то нині для виконання муралів такий підхід зовсім не обов'язковий. Тому до написання муралів часом долучаються особи, зовсім не підготовлені для

такого роду діяльності або зі слабкою професійною підготовкою, що приводить до поширення кітч, несмаку в діалозі таких муралів із соціумом.

Серед літературних джерел нашу увагу привернули й деякі статті на інтернет-ресурсах, присвячені окремим муралам на тему подій російсько-української війни, а також видана англійською мовою 2015 р. книга А. Кордіка «Mural – The History and The Meaning» («Мурал: Історія і значення») [21], в якій автор зупиняється, зокрема, на традиційних (фреска, темпера, олійний живопис) і сучасних техніках настінного живопису, якими нині користуються автори муралів (акрил і цифрові технології). До речі, широке коло авторів публікацій про сучасні мурали, як правило, оминають цифрові технології, завдяки яким створюються віртуальні картини у міському середовищі. Серед видань англійською мовою важливі дані термінологічного характеру містить словник сучасного мистецтва («Dictionary of Modern and Contemporary Art») І. Чілверса та Дж. Глейвса-Сміта [20].

З електронних інформаційно-аналітичних ресурсів певною мірою дотичними до нашого дослідження виявилися матеріали, присвячені відображенню в мурал-арті воєнної тематики як у сучасному українському мистецтві [2; 8; 10; 19], так і в зарубіжному [9; 11; 14; 15]. Безпосередньо про деякі антивоєнні мурали, створені нашими майстрами в українському архітектурному середовищі, йдеться у статті, присвяченій св. Джавеліні, Патрону та «Азовсталі» [4]. Таким чином, як показує аналіз літературних джерел, на сьогодні ще не існує спеціального дослідження, в якому би спеціально розглядалася тема антивоєнних муралів в Україні та світі в контексті подій, пов'язаних з широкомасштабним нападом 24 лютого 2022 р. військ РФ на нашу країну.

УКРАЇНСЬКІ АНТИВОЄННІ МУРАЛИ В УКРАЇНІ ТА ЄВРОПІ

З повномасштабним нападом військ РФ на Україну 24 лютого 2022 р. представники української художньої культури виступили єдиним фронтом на боротьбу з ворогом. Серед особливо дієвих засобів у діалозі з суспільством і підтримці українського народу в його прагненні до свободи і повного розриву з радянською тоталітарною та імперською спадщиною, виявилось мистецтво сучасних муралів з притаманною йому оперативністю. Героїчне українське воїнство, українські діти, символіка, події війни та учасники спротиву як художні образи світового стрит-арту все частіше й частіше з'являлись на вулицях міст різних країн світу, що виступили на підтримку українського народу в його протистоянні зі світовим злом.

Метою дослідження є виявлення особливостей розвитку муралізму в Україні та світі під час сучасної фази російсько-української війни, розкриття імен як українських, так і іноземних май-

стрів вуличного мистецтва, що своїми творами виступають на підтримку справедливої боротьби українського народу проти російського агресора, особливості змісту образів і стилістики окремих авторів.

Досить значна кількість українських митців, через війну, розв'язану РФ, і руйнування наших міст країною-агресоркою, вирушили підшукати собі притулок у Європі та за океаном. Чимало художників і письменників залишилися в Україні. Одні підтримували фронтові міста, інші згуртовували та надихали тили. Український народ, українська культура, що підключилася до боротьби за свою свободу, викликали широку підтримку і повагу у світі. А художники-муралісти, які залишили свої домівки, тікаючи від війни, не полишають надію повернутися додому. Поки ж вони піднімають на новий рівень мистецтво муралів в Україні та Європі, включившись у загальносвітовий муралістський рух.

Незважаючи на неповторність окремих творчих особистостей, тематика і стилістика їхніх муралів у зв'язку з подіями російсько-української війни змінилися, наповнилися новим змістом, зумовленим зростанням історичної ролі України у світі, а також її самобутньої багатовікової культури, сповненої своєрідної символіки, свого національного почуття кольору, що позначилося на стилістиці сучасних муралістів.

Відомий не лише в Україні, а й за її межами київський майстер вуличного мистецтва Олександр Корбін до антивоєнної тематики підключився ще за кілька років до широкомасштабного вторгнення путінських військ у нашу країну, коли РФ у 2014 р. почала захоплювати Донбас, поливаючи артилерійським вогнем мирних мешканців на прифронтовій українській території. Під час одного з таких ударів по Маріуполі від російської ракети в місті в мікрорайоні «Східний» загинуло більше 30 мешканців 15-поверхового будинку. Одна з загиблих, мати трирічної дівчинки Мілани Абдурашитової, як виявилось, прикривши собою донечку, врятувала їй життя. Мілані довелося перенести низку операцій, але ніжку врятувати не вдалося. У 2018 р. О. Корбан на стіні цього будинку по вул. Миру, де мешкала Мілана, створив надзвичайно зворушливий образ цієї маленької тендітної дівчинки, яка притискає до себе свою улюблену іграшку – ведмедика, на синьому тлі стіни. В очах глядачів цей образ, облетівши світ, сприймався як обвинувальний акт агресору, що не зупиняється перед убивством чи каліцтвом дітей задля завоювання нових територій (іл. 1). Стійкість і життєлюбність цієї маленької українки, життя якої вже тоді скалічила війна, надихало на подвиги оборонців «Азовсталі», коли рашисти вже у 2022 р. намагалися зрівняти місто з землею, зруйнувавши в Маріуполі більшу частину будівель, а з ними майже повністю знищивши цей мурал, аби приховати свої військові злочини.



Лл. 1. О. Корбан. *Мілана*. 2018. Акрил. Україна, Маріуполь [8]



Лл. 2. KAILAS-V. *Громада щасливих людей*. 2020. Акрил. Україна, Бахмут [10]



Лл. 3. KAILAS-V. *Бахмут – місто, відкрите для добра*. 2020. Акрил. Україна, Бахмут [10]



Лл. 4. Гвідо Ван Хелтен. *Портрет авдіївської вчительки М. Марченко*. 2016. Акрил. Україна, Авдіївка [19]



Іл. 5. А. Пальваль. *Свята Джавеліна*. 2022.
Акрил. Україна, Київ [4]

Якщо окупантам вдалося тимчасово загарбати Маріуполь шляхом неймовірних злодіянь проти мирного населення і шляхом порушення всіх діючих міжнародних правил ведення бойових дій, то вже майже рік окупанти ніяк не можуть завойовувати одне з інших найбільших міст Донеччини, яким є Бахмут, незважаючи на те, що вони кинули сюди ледь не все наявне у них озброєння і щодня штурмують, випалюючи фосфорними бомбами будинки, дерева, лісопосадки. А ще не так давно у цьому прифронтовому місті, що залишалося під українською владою, панувало мирне життя, місто успішно розвивалося, а на його будинках з'являлися мурали, які прикрашали їх і радували око перехожих. Так, протягом весни і літа 2020 р. при в'їзді в Бахмут харківська група KAILAS-V, що займається вуличним мистецтвом, біля скверу Визволення в Донбасу з пам'ятником-літаком, на трьох дев'ятиповерхових будинках створила мурали на теми «Громада щасливих людей» і «Бахмут – місто, відкрите для добра» (іл. 2, 3). На одному з них зображена жінка, що тримає на руках дівчинку, на іншому – чоловік з хлопчиком на плечі, на третьому – абстрактна декоративна композиція, що приваблює своєю яскравістю і загадковістю. Мурали сприймалися глядачами як символи сім'ї й добра. А сьогодні, коли ворог не припиняє штурми, вкрай рідко можна побачити мешканця, бо трохи не все населення виїхало, ставши вимушеними переселенцями.

У жовтні 2016 р. у прифронтовій Авдіївці на Донеччині, яку російський ворог нещадно обстрілював тоді й продовжує поливати вогнем сьогодні, намагаючись повністю захопити Донбас, австралійський художник вуличного мистецтва Гвідо Ван Хеттен, який тоді зміг відвідати цей епіцентр бойових дій, на стіні дев'ятиповерхового будинку між першим і четвертим поверхами створив портрет місцевої 79-річної вчительки української літератури і мови Марини Марченко, яка мешкала тут і не втрачала сили духу, намагаючись у важкий час суцільних обстрілів, коли доводилось жити без води, світла, газопостачання, всіляко підтримувати



Іл. 6. О. Корбан. *Все буде Україна*. 2022.
Акрил. Україна, Київ [9]

учнів, продовжувати їх навчати. А ті хотіли вчитися у своїй школі й у своїх учителів. Монохромний портрет зроблено настільки об'ємно, що він сприймається як скульптурний горельєф-пам'ятник цій мужній українці (іл. 4), а її погляд, спрямований у бік Донецька, наче зосередив у собі безмежну глибину горя, що довелося пережити. Мурал було створено відповідно до міжнародного артпроекту «Art United Us» під керівництвом його засновника Гео Лероса. Нині частина будинку зовсім зруйнована, мурал уцілів, хоч і дуже пошкоджений осколками. Самій М. Марченко довелося під обстрілами покинути місто і виїхати на Дніпропетровщину.

Вимушеними переселенцями, коли розпочалося повномасштабне вторгнення путінського війська в Україну 24 лютого 2022 р. і безперервне бомбардування українських міст, творча група KAILAS-V виїхала з нещадно обстрілюваного Харкова в більш безпечні Черкаси, де створила свій новий патріотичний мурал, присвячений захиснику України. Уже в перші дні після вторгнення в Солом'янському районі української столиці з'явився новий настінний розпис «Свята Джавеліна», автором якого став представник групи KAILAS-V Андрій Пальваль (іл. 5). Проект був започаткований за ініціативою канадського журналіста Кристіана Боріса під час вторгнення військ РФ в Україну. Джавелін як переносний протитанковий ракетний комплекс був наданий Україні союзниками для захисту її території від ворога і став справжнім символом спротиву. А. Пальваль, переосмислюючи цей символ, звернувся до зрозумілої сучасникам християнської іконографії Богоматері й зобразив жінку з німбом, але з джавеліном у руках. Правда, в суспільстві цей образ був сприйнятий неоднозначно, бо дехто висував звинувачення щодо образи почуттів вірян, і автор вимушений був замалювати німб, що дещо зашкодило композиційній єдності з архітектурою.

У той час, коли йшла жорстока боротьба за Київ, який окупанти прагнули захопити за кілька днів і навіть везли з собою відповідну форму для параду на Хрещатику, а українці героїчно билися



Іл. 7. К. Качановський. *Красуня не терпітиме*. 2022.
Акрил. Україна, Рівне [4]

за звільнення окупованих Бучі та Ірпеня, що під Києвом, – відомий не лише в Україні, а й далеко за її межами київський майстер стрит-арту Сашко Корбан створив у столиці свій мурал «Все буде Україна» (іл. 6), на якому зобразив руку військового, що зшиває постраждалих у бою розірваний український прапор. «У мене немає слів, – писав мистець, звертаючись до друзів у різних куточках світу. – Скільки загинуло людей, скільки вбито невинних дітей. Завдяки неймовірним зусиллям наших воїнів ЗСУ, тероборони, волонтерів і всіх українців, які об'єдналися, ми стримуємо ворога, щоб він не міг розірвати нашу рідну країну. І ми вистоїмо» [8]. А поєднання жовтого і блакитного кольорів, що домінують у композиції цього муралу, – наша символіка, яка витримала перевірку часом і продовжує зберігати силу свого символічного звучання.

Гідною відповіддю в художньому образі на відоме висловлювання В. Путіна перед повномасштабним вторгненням в Україну, почерпнуте зі зловідомого жаргону («Подобається, не подобається – терпи, моя красуне. Слід виконувати. Інакше не вийде»), став мурал у Рівному К. Качановського «Красуня не терпітиме» (іл. 7), де автор зображує молоду українську жінку у вишиванці та зі ствольною зброєю, піднятою на плече. Роль національного символу тут виконують елементи костюма. Рівненський мистець К. Качановський роботу в архітектурі розпочинав ще в студентські роки, розписуючи храми. Особливостями цього твору,



Іл. 8. А. Худякова. *Свобода (Вільна Україна)*. 2022.
Акрил. Україна, Виноградів. Фото авторки

що з'явився в контексті муралістського руху, є безпосереднє наближення до глядача завдяки розміщенню на рівні людських очей та риси станковості, що, вочевидь, є проявом відповідної професійної підготовки.

Вимушеною переселенкою під час нищення ворожою артилерією Харкова довелося стати й авторці даної статті, переїхавши з сім'єю на Закарпаття, у невеличке мальовниче містечко Виноградів. Але сидіти склавши руки, коли українці так об'єдналися заради перемоги над жорстоким ворогом, – значить допомагати йому своєю бездіяльністю. За декілька днів, пішла оглянути містечко і не побачила жодного муралу, у створенні яких авторка статті, здобувши професійну освіту на кафедрі монументального живопису ХДАДМ, вже мала певний практичний досвід. Міста та села Закарпаття вирізняються своїм затишком та місцевим колоритом, але до лютого 2022 р. тут зовсім не було муралів, окрім, звісно, графіті.

Авторка статті запропонувала місцевій громаді написати мурал у самому центрі м. Виноградів. У результаті нашої плідної співпраці на Закарпатті з'явився мій перший мурал і мій перший патріотичний мурал в Україні після 24 лютого 2022 р., завдяки чому вдалося підключитися до інформаційного фронту спротиву ворогові діячів української культури. Назва муралу – «Вільна і незалежна». На ньому зображена молода українка, яка оберігає нашу неподільну державу. Кольорова гама будується на жовто-блакитних кольорах, використано національні символи України, а також герб м. Виноградів.

Наступний мурал «Свобода (Вільна Україна)» (іл. 8), присвячений 128-й окремій гірсько-штурмовій Закарпатській бригаді, теж було створено у Виноградіві на фасаді однієї зі шкіл міста. На стіні зображений український воїн-захисник



Іл 9. А. Худякова. Янгол-охоронець. 2022. Акрил.
Україна, Виноградів. Фото авторки

та маленька дівчинка, що потерпає від розв'язаної РФ війни. Цей мурал – про вдячність і любов, віру й довіру до тих, хто захищає нас, жертвуючи власним життям, чийх імен ми, цивільні українці, можемо не знати, але знаємо, що завдяки їхній подвижницькій боротьбі ми продовжуємо жити, залишатись вільними, вірити в перемогу.

У Виноградіві було створено і третій мурал авторки – «Янгол-охоронець» (іл. 9), присвячений співробітникам Державної служби України з надзвичайних ситуацій – тим, хто першими прибувають на допомогу потерпілим мирним жителям України після артилерійських обстрілів російських нелюдів. На стіні будівлі поблизу пожежної частини міста авторка створила мурал площею майже 240 м², композиція включає як фігуративне зображення, так і абстраговані елементи, що кольоровим рішенням нагадують про язик полум'я, котре блискавично знищує все навколо, а завдання з боротьби з цим лихом виконують бійці ДСНС.

У вересні 2022 р., після раптового контрнаступу ЗСУ на Слобожанському напрямку і розгрому російського угруповання на Харківщині, з'явилася можливість повернутися до рідного міста. Тут авторкою було створено новий мурал, присвячений героям незламного Харкова – працівникам комунальних служб (іл. 10). Цей розпис знаходиться на Ново-Баварському проспекті, 95, на будинку, що одним з перших у місті потрапив під обстріл ворожої артилерії і був майже вщент зруйнований. У жовтні 2022 р. робітники комунальних служб міста його повністю відновили. Тож цей мурал «Місто-герой Харків» ще довго нагадуватиме як жителям міста, так і його гостям про подвиги харківських комунальників, котрі під час бойових дій незмінно виїжджали на роботу, зберігаючи чистоту в місті, допомагаючи розбирати завали, відновлюючи понівечені ворогом будівлі. Композиція розмі-



Іл 10. А. Худякова. Місто-герой Харків. 2022.
Акрил. Україна, Харків. Фото авторки

щена на розі п'ятиповерхового будинку. У нижній частині розпису розташовані пам'ятні місця Харкова: Держпром, Південний вокзал, Успенський і Благовіщенський собори. Слово «Харків» розтягнуте на обидві сторони, як і синя стрічка на жовтогарячому тлі, що, наче ріка, хвилястою плямою розтікається на стінах із зображеннями будівельників, комунальників і дівчини-садівниці. За стилістикою цей мурал нагадує комікс із супергероями.

Якщо до початку в лютому 2022 р. широкомасштабного вторгнення РФ в Україну відвідання українських міст іноземними майстрами стрит-арту з метою створення власних муралів ще від часів першого Євромайдану стало звичною справою, то з активізацією російської агресії ситуація докорінно змінилася. Мало кому з іноземних вуличних художників вдавалося побувати в Україні після оголошення воєнного стану. Зміг приїхати і попрацювати французький мураліст Крістіан Гемі, який відвідав Бучу, Гостомель, Київ, де на зруйнованих будівлях розмістив низку своїх графіті з антивоєнної теми. За сприяння міської влади Львова паризький майстер створив своє графіті й на одній зі львівських вулиць, що є повторенням композиції цього автора на будинку в 13-му окрузі столиці Франції, – образ української дівчини з квітковим вінчком, яка, широко розплющивши очі, з сумом дивиться на перехожих, намагаючись зрозуміти,



Іл. 11. Крістіан Гемі. Українська дівчина. 2022.
Акрил. Україна, Львів [14]

що відбувається. Під її образом – шрифтовий напис відомої фрази В. Зеленського: «Я дуже хочу, щоб у ваших кабінетах не було моїх зображень, моїх портретів, бо президент – не ікона, не ідол, президент – це не портрет. Повісьте туди фотографії своїх дітей і перед кожним рішенням дивіться їм в очі». Графіті виконано в синьо-жовтих кольорах української символіки (іл. 11).

Захопленість силою духу захисників Маріуполя охопила всю Україну. У різних містах з'являлись усе нові мурали, що прославляли подвиг героїв «Азовсталі», коли путінські орки зрівнювали місто із землею. Якщо, скажімо, в Дніпрі, Тернополі тощо кольором мужності виступало поєднання жовтого і синього як українського національного символу, то в одеському муралі довжиною 9 м, намальованому українським мистцем Ярославом Войцеховським у центрі Одеси на вул. Дерибасівській, простежується зовсім інший підхід. Автор, протиставляючи сили добра і зла, обирає білий і чорний кольори, наносячи рисунок білим маркером на чорну плівку. Суцільне чорне тло як символ темних часів пронизують, наче промені сонця, білі лінії – горизонтальні й вертикальні, прямі й колоподібні, наповнюючи твір символічним звучанням. У наведеному фрагменті «Світло крізь морок» (іл. 12) бачимо начерк велетня з обрубленою рукою, котрий непорушно застиг на місці, і ніяка сила не в змозі його здолати.

Іншу символіку використовує одесит Ігор Матроскін зі своєю командою як представники вуличного мистецтва в цьому приморському місті. Неофіційним символом Одеси вони вважають kota. На сьогодні ці вуличні художники прикрасили місто графіті з зображеннями котів та патріотичними написами на кшталт «Вірю в ЗСУ!» (іл. 13), «Героям слава!» (іл. 14), «Разом переможемо!»; або «Борщ наш!», як заявляє кіт, поїдаючи улюблену українську страву, що росіяни намагалися приписати собі. Такі графіті, вважає Матроскін, підіймають дух і настрої містян, які не дали ворогу захопити Одесу і мужньо тримають оборону. Таких



Іл. 12. Я. Войцеховський. Світло крізь морок. 2022.
Акрил. Україна, Одеса [4]



Іл. 13. І. Матроскін. Вірю в ЗСУ. 2022.
Акрил. Україна, Одеса [10]



Іл. 14. І. Матроскін. Героям слава. 2022.
Акрил. Україна, Одеса [10]

графіті в Одесі вже приблизно 70. У районі залізничного вокзалу є зображення kota у вишиванці з гаслом «Разом переможемо!». Чимало котів і в центрі міста, зображених на стінах будівель, на парканях. На створення графіті, починаючи з підготовки стіни і включаючи нанесення малюнку та кольору, команда витрачає приблизно до чотирьох годин.

Український народ, що героїчно бореться за свою свободу і незалежність зі світовим злом, яким на сьогодні виступає РФ, зазіхаючи на чужі землі, – відстоює право на мирне життя не лише для українців, а й для людей усього світу. І люди



Лл. 15. Seth Globalpainter. Дівчинка з прапором і танки. 2022. Акрил. Франція, Париж [9]

доброї волі у всьому світі, об'єднавшись, всіляко допомагають Україні. До сил спротиву приєдналися і вуличні художники, які створюють усе нові й нові мурали на підтримку України. Окрім спільних тем з представниками українського стрит-арту, зарубіжні митці обирають схожу кольорову гаму у своїх муралах. Здебільшого переважають наші національні жовто-блакитні кольори. Часто можна побачити наші символи: зображення українського герба, прапора, калини, соняшника, маків, волошок, вишиванки тощо. Усі ці елементи стали невід'ємною частиною патріотичних малюнків на будинках різних міст не лише в Україні, а й на вулицях ЄС. Так, наприклад, французький майстер вуличного мистецтва, який виступає під псевдонімом Seth Globalpainter, і до широкомасштабного вторгнення РФ в Україну бував у Києві, де виконав низку робіт, реагуючи на порушення Росією хоч яких міжнародних норм і правил ведення бойових дій, на одній з паризьких вулиць намалював мурал «Дівчинка з прапором і танки», зобразивши малу українку з квітковим віночком зі стрічками на голові та з більшим з неї українським прапором у ручках. Вона відважно рухається вперед, наступаючи на танки, і розчавлює їх (іл. 15).

Величезної популярності набув образ українського Президента В. Зеленського, якого часто оспівують іноземні художники у своїх творах. У Кракові на будівлі біля Центрального вокзалу можна побачити зображення нашого Президента, який став символом держави, що мужньо б'ється за свою свободу і загальнолюдські цінності, та великий напис «Chwała Ukrainie» («Слава Україні»). Твір знаходиться на стіні багатоквартирного будинку на перехресті вулиць Раковицької та Любомирського, що в районі консульства України, і виконаний у жовто-синіх кольорах, як і прапор України. Мурал створили митці Good Looking Studio (польське експертне агентство в галузі реклами і муралів).



Лл. 16. Kawi. Володимир Зеленський в образі Гаррі Поттера. 2022. Акрил. Польща, Познань [9]



Лл. 17. Kawi. Путін – Волдеморт. 2022. Акрил. Польща, Познань [9]

Також широковідомим став мурал у Познані на вул. Гетьманській, де польський художник під псевдонімом Kawi представив Президента України В. Зеленського в образі Гаррі Поттера, а на задньому плані зобразив український прапор та панораму історичного центра міста-героя Києва (іл. 16). Цей мурал з'явився на місці іншого, раніше написаного цим самим художником, де було показано російського президента Путіна в образі темного чаклуна Лорда Волдеморта (іл. 17) – негативного персонажа серії романів про Гаррі Поттера, написаних сучасною англійською письменницею Джоан Роулінг і перекладених багатьма мовами світу. Утім, виявилось, що польському глядачеві цей темний персонаж не припав до душі. Тому художнику довелося переписати мурал, створивши образ іншого чарівника – Гаррі Поттера, втіленого в образі В. Зеленського як голови держави Україна, що бореться зі світовим злом.

У чеській столиці Празі відомий у світі казахський майстер вуличного мистецтва Чеміс після нападу на Україну у лютому 2022 р. путінських військ створив мурал, на якому зображено маленьку дівчинку, котра ховається під українським прапором як символом, що здатний її захистити



Іл. 18. Чеміс. Дівчинка з іграшками. 2022. Акрил.
Чехія, Прага [9]

(іл. 18). Серед її іграшок – персонажі дитячих казок з різних країн світу: чеський Кріт, польські Болек і Льолек, британський пес Бітшер з казки «Баранчик Шон», американський Міккі Маус, німецька бджілка Майя, французький Обелікс, скандинавський Мумі Троль. Автор показує в цьому творі, що сили зла, які нищать українських дітей, загрожують позбавити дитинства малюків на всій планеті разом з усім їхнім дитячим світом, представленим в усьому розмаїтті казок. Чеміс писав: «Україна зараз бореться за своє майбутнє. Як батько двох дітей, я не можу уявити безпорадність, біль та страх, які відчувають звичайні люди. Ми всі бачили кадри тіл, зруйнованих міст та повних спортзалів жінок з дітьми та їхніх бабусь та дідусів. Будь ласка, продовжуйте допомагати та показувати, за які цінності ми виступаємо» [9].

Співчуття українському народові від імені народу Вельсу висловив і вуличний художник зі Саутсі (Гемпшир, Велика Британія), який творить під псевдонімом My Dog Sighs (в перекладі з англ. «Мій собака зітхає»). На вулиці Норткоп-Лайн у столиці Вельсу Кардіффі він намалював людське око, що плаче, у символічних для України жовтому і блакитному кольорах (іл. 19). З цього приводу він писав: «Ми всі сиділи і дивилися, як розгортається ця жахлива ситуація, і, хоча це небагато, я хотів зробити те, що я вмію найкраще (кидати фарбу), щоб підкреслити свій сум з приводу вторгнення Росії. Я використав два зображення для створення силуету: перше – гарне місце в центрі Києва, а друге – потужне фото, яке з'явилося в моєму твіттері... під час вчорашньої атаки. Сльоза каже сама за себе. Жахлива, жахлива ситуація» [9].

Інший вельський художник вуличного мистецтва Стів Дженкс (про рідне місто якого навряд чи чули в Україні, що знаходиться за тисячі кілометрів від Вельсу), так само використовуючи укра-



Іл. 19. My Dog Sighs. Око, що плаче. 2022. Акрил.
Велика Британія, Кардіфф [9]



Іл. 20. Стів Дженкс. Pray for Ukraine (Моліться за Україну). 2022.
Акрил. Велика Британія, Лланеллі [9]

їнську жовто-синю кольорову символіку, намалював дві руки, які склали пальці у формі серця, з написом між ними «Pray For Ukraine» («Моліться за Україну») (іл. 20). Поділяючи біль і страждання українського народу, цей мистець своїм графіті прагне підтримати українців у такий важливий період сучасної історії.

ВИСНОВКИ

У статті виявлено, що з початком широкомасштабного вторгнення РФ в Україну в лютому 2022 р. до інформаційного спротиву діячів української культури терміново приєдналися майстри українського вуличного мистецтва. Серед них і ті, що залишалися працювати в рідних містах під ворожими обстрілами (О. Корбан у Києві, Я. Войцеховський та І. Матроскін в Одесі, К. Качановський у Рівному), і мистці, котрі через бойові дії стали внутрішньо переміщеними особами (творча група KAILAS-V та А. Худякова з Харкова). Героями їхніх

настінних розписів стали воїни ЗСУ, бійці ДСНС, українські комунальні служби, що забезпечували чистоту і порядок у різних населених пунктах нашої держави під час ворожих «прильотів».

Зауважено, що після відкритого воєнного нападу РФ на Україну в лютому 2022 р., а відтак швидкого об'єднання країн світу для допомоги українському народові в його справедливій боротьбі, іноземні майстри вуличного мистецтва майже припинили створювати власні настінні розписи в нашій обстрілюваній російськими ракетами країні, за винятком хіба що француза Крістіана Гемі. Утім, представники стрит-арту з різних країн світу долучилися до боротьби зі світовим злом, уособленим путінською Росією. Героями їхніх творів стали образи з пригодницької літератури, як, наприклад, Гаррі Поттер як добрий чарівник при зображенні Президента України В. Зеленського та темний чаклун Лорд Волдеморт при зображенні В. Путіна польським майстром Кави. Образи з казок для підтримки

українських дітей використовує мистець казахського походження Чеміс, який мешкає в Чехії. Подвиги українських дітей оспівує француз під псевдонімом Seth Globalpainter, а майстри з Вельсу My Dog Sighs і Стів Дженкс висловлюють співчуття або зображенням сльози, або закликком молитися за Україну.

Доведено, що в період після 24 лютого 2022 р., коли весь український народ одностайно піднявся на боротьбу з російським агресором, художньо-образними особливостями творів вуличного мистецтва, присвячених темі українського спротиву, і в самій Україні, й у світі стало звернення до української символіки (державний герб, український прапор, вишиванка, вінок на голові в жінок і дівчат), а також широке використання як української символіки жовтого та блакитного кольорів. Можна стверджувати, що боротьба триває і кількість учасників муралістського руху на підтримку України зростатиме. Тож тема має перспективи подальшого розвитку. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бітаєва Г. Мистецтво муралу як динамічне художнє явище сучасного українського соціуму. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(1). С. 79–86. DOI: 10.31500/1992-5514.18(1).2022.260428
2. Вірю в ЗСУ! В Одесі з'явилися графіті з патріотичними котиками-оберегами (фото) / фото: lbws168/Instagram (Ihor Matroskin). 21.04.2022. URL: <https://budport.com.ua/news/24028-viryu-v-zsu-v-odesi-zyavilisya-grafiti-z-patriotichnimi-kotikami-oberegami-foto> (дата звернення: 21.06.2022).
3. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.: іл.
4. Грубрин А. Святая Джавелина, Патрон и Азовсталь – патриотические муралы, на которые вдохновила война. *Вікна*. 07.06.2022. URL: <https://vikna.tv/ru/styl-zhyttya/podorozhi/svyataya-dzhavelina-patron-i-azovstal-patrioticheskie-muraly-na-kotorye-vдохновила-vojna/> (дата звернення: 29.11.2022).
5. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід Західної України): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2017. 329 с.
6. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / за заг. ред. Стівена Фартінга; [пер. з англ. А. Пітика та ін.]. Харків: Vivat, 2019. 576 с.
7. Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ: [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / [наук. ред. Т. Кара-Васильєва]. 1048 с.: іл.
8. Марків Н. На Оболоні з'явився незвичний мурал із українським прапором і військовим. *Вечірній Київ*. 05.04.2022. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/64417/> (дата звернення: 21.04.2023).
9. Муралі зі всього світу: як вуличні художники підтримують Україну 2022. *Tochka.net*. 30.03.2022. URL: <https://afisha.tochka.net/ua/94786-muraly-so-vsego-mira-kak->

REFERENCES:

1. Bitaiyeva, H. (2022). *Mystetstvo muralu yak dynamichne khudozhnie yavyshche suchasnoho ukrainskoho sotsiumu* [Mural Art as a Dynamic Art Phenomenon of Contemporary Ukrainian Society]. *Artistic culture. Topical issues*, 18(1), 79–86. doi: 10.31500/1992-5514.18(1).2022.260428 [In Ukrainian].
2. lbws168/Instagram (Ihor Matroskin). (Photograph). (2022, April 21). *Viriu v ZSU! V Odesi z'iyavlysiya hrafiti z patriotichnyimi kotykami-oberehamy (foto)* [I believe in the Armed Forces of Ukraine! Graffiti with patriotic amulet cats appeared in Odessa (photo)]. Retrieved from <https://budport.com.ua/news/24028-viryu-v-zsu-v-odesi-zyavilisya-grafiti-z-patriotichnimi-kotikami-oberegami-foto>. [In Ukrainian].
3. Holubets, O. M. (2012). *Mystetstvo XX stolittia: ukrainskyi shliakh* [Art of the 20th century: the Ukrainian way]. Lviv: Kolir PRO. [In Ukrainian].
4. Grubrina, A. (2022, June 07). *Svyataya Dzhavelina, Patron i Azovstal – patrioticheskie muraly, na kotorye vdokhnovila vojna* [Holy Javelina, Patron and Azovstal – patriotic murals inspired by the war]. *Vikna*. Retrieved from <https://vikna.tv/ru/styl-zhyttya/podorozhi/svyataya-dzhavelina-patron-i-azovstal-patrioticheskie-muraly-na-kotorye-vдохновила-vojna/>. [In Russian].
5. Yefimova, A. V. (2017). *Khudozhni praktyky v urbanistychnykh prostorakh kintsia XX – pochatku XXI stolittia (dosvid Zahidnoi Ukrainy)* [Artistic Practices in the Urban Spaces of the End of the 20th – the Beginning of the 21st Century (Experience of Western Ukraine)] [Abstract of candidates thesis, Lviv National Art Academy]. Lviv. [In Ukrainian].
6. Farthing, S. (Ed.). (2019). *Istoriia mystetstva vid naidavni-shykh chasiv do sohodennia* [History of Art From the Earliest Times to the Present Day]. Kharkiv: Vivat. [In Ukrainian].
7. Kara-Vasyliya, T. (Ed.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva* [History of Ukrainian Art]: Vol. 5: *Mystetstvo XX stolittia* [Art of the 20th Century]. Kyiv: IMFE im. M. T. Ryl'skoho NAN Ukrainy. [In Ukrainian].

- ulichnye-khudozhniki-podderzhivayut-ukrainu-foto/ (дата звернення : 11.05.2022).
10. На день міста Бахмуту подарують подвійний мурал. Як його створюють і за що критикують. *Svoi.City*. 25.08.2020. URL: <https://svoi.city/articles/96724/na-den-goroda-bahmutu-podaryat-mural-kak-ego-sozdayut-i-za-chto-kritikuyut> (дата звернення : 23.08.2022).
 11. Розмальовані будинки на підтримку України: 10 яскравих муралів по всьому світу (фото). *Новий канал*. 12.04.2022. URL: <https://novy.tv/ua/news/2022/04/12/rozmalovani-budynky-na-pidtrymku-ukrayiny-10-yaskravyyh-muraliv-po-vsomu-svitu-foto/> (дата звернення : 21.04.2022).
 12. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ВК[студіо], 2008. 187 с. : іл.
 13. Соколюк Л. Михайло Бойчук і Дієго Рівера. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. С. 210–216.
 14. Ткачевіч С. Французький відомий художник намалював серію робіт у Києві, Бучі, Львові: дивіться фото / фото : С215. БЖ. *Журнал великого міста*. 09.01.2023. URL: <https://bzh.life.ua/lyudi/istoriya-zhittya-ta-smerti-za-17-foto-yak-vulichnij-hudozhnik-pobachiv-vijnu-v-ukrayini/> (дата звернення : 21.04.2023).
 15. Цур С., Life Style. «Искусство против войны», муралы против ракет. *Детали*. 15.03.2019. URL: <https://detaly.co.il/iskusstvo-protiv-voyny-hudozhniki-ukrasili-ulitsy-ashkelona/> (дата звернення : 21.04.2022).
 16. Шактер Р. Світовий атлас вуличного мистецтва і графіті : пер. з англ. / передмова Джона Фекнера. Київ : Magenta Art Book, 2018. 406 с. : кол. іл.
 17. Шейко В. М. Культура. Глобалізація. Цивілізація (кінець XIX – початок XXI ст. : монографія. В 2-х т. Харків : Основа, 2001. Т. 2. 400 с.
 18. Шеменьова Ю. В. Муралі України у світовому стріт-арті: формоутворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості : дис. ... д-ра філософії : 023 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 437 с.
 19. Berdiaev S. Відображення війни в мистецтві. *Дурдом*. 30.11.2016. URL: https://durdom.in.ua/ru/main/article/article_id/29943.phtml (дата звернення : 21.04.2023).
 20. Chilvers I., Graves-Smith J. Dictionary of Modern and Contemporary Art. 3rd ed. Oxford : Oxford University Press, 2015. 245 p.
 21. Kordic A. Mural – The History and The Meaning. *Widewalls*. July 21, 2015. URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-a-mural-the-history-and-meaning> (дата звернення : 21.08.2022).
 22. Walled City. The Art of the Mural / edited by Shaoqiang Wang, Sandu Publishing Co. USA : Gingko Press, 2017. 240 p.
 8. Markiv, N. (2022, April 5). *Na Oboloni z'avyvsia nezvychnyi mural iz ukrainskym praporom i viiskovym* [An unusual mural with the Ukrainian flag and a military man appeared on Obolon]. *Vechirniy Kyiv*. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/64417/>. [In Ukrainian].
 9. Tochka.net. (2022, March 30). *Muraly zi vsoho svitu: yak vulychni khudozhnyky pidtrymuiut Ukrainu 2022* [Murals from around the world: how street artists support Ukraine 2022]. Retrieved from <https://afisha.tochka.net/ua/94786-muraly-so-vsego-mira-kak-ulichnye-khudozhniki-podderzhivayut-ukrainu-foto/>. [In Ukrainian].
 10. Svoi.City. (2020, August 25). *Na den mista Bakhmutu podaruiut podviinyi mural. Yak yoho stvoriuiut i za shcho krytykuiut* [On City Day, Bakhmut will be presented with a double mural. How it is created and what it is criticized for]. Retrieved from <https://svoi.city/articles/96724/na-den-goroda-bahmutu-podaryat-mural-kak-ego-sozdayut-i-za-chto-kritikuyut>. [In Ukrainian].
 11. Novyi kanal. (2022, April 12). *Rozmalovani budynky na pidtrymku Ukrainy: 10 yaskravyyh muraliv po vsomu svitu (foto)* [Painted houses in support of Ukraine: 10 bright murals around the world (photo)]. Retrieved from <https://novy.tv/ua/news/2022/04/12/rozmalovani-budynky-na-pidtrymku-ukrayiny-10-yaskravyyh-muraliv-po-vsomu-svitu-foto/>. [In Ukrainian].
 12. Sydorenko, V. (2008). *Vizualne mystetstvo vid avanharnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit* [Visual Art: from Avant-Garde Changes up to the Newest Trends: Development of the visual art in Ukraine during the 20th and 21st centuries]. Kyiv: VK [studio]. [In Ukrainian].
 13. Sokolyuk, L. (2014). Mykhailo Boichuk i Diieho Rivera [Mykhailo Boychuk and Diego Rivera]. In L. Sokolyuk. *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola* [Mykhailo Boychuk and His School] (pp. 210–216). Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
 14. Tkatchevich, S. & S215. (2023, January 9). *Frantsuzkyi vidomyi khudozhnyk namaliuvav seriiu robot u Kyievi, Buchi, Lvovi: dyvitsia foto* [The famous French artist painted a series of works in Kyiv, Buchi, Lviv: see photo]. BZh. *Zhurnal velykoho mista*. Retrieved from <https://bzh.life.ua/lyudi/istoriya-zhittya-ta-smerti-za-17-foto-yak-vulichnij-hudozhnik-pobachiv-vijnu-v-ukrayini/>. [In Ukrainian].
 15. Tcur, S. & Life Style. (2019, March 15). *"Iskusstvo protiv voyny", muraly protiv raket* ["Art Against War", Murals Against Missiles]. *Detali*. Retrieved from <https://detaly.co.il/iskusstvo-protiv-voyny-hudozhniki-ukrasili-ulitsy-ashkelona/>. [In Russian].
 16. Schacter, R. & Fekner, J. (2018). *Svitovyi atlas vulychnoho mystetstva i hrafiti* [The World Atlas of Street Art and Graffiti]. Kyiv: Magenta Art Book. [In Ukrainian].
 17. Sheiko, V. M. (2001). *Kultura. Hlobalizatsiia. Tsyvilizatsiia (kinets XIX – pochatok XXI st.* [Culture. Globalization. Civilization (the end of the 19th – the beginning of the 21st century) (Vol. 2). Kharkiv: Osнова. [In Ukrainian].
 18. Shemenova, Yu. V. (2021). *Muraly Ukrainy u svitovomu strit-arti: formoutvorennia, plastychne modeliuvannia, khudozhno-obrazni osoblyvosti* [Murals of Ukraine in World Street Art: Formation, Plastic Modeling, Artistic and Figurative Features]. (Unpublished Doctoral dissertation). National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv. [In Ukrainian].
 19. Berdiaev, S. (2016, November 30). *Vidobrazhennia viiny v mystetstvi* [Reflection of War in Art]. *Durdom*. Retrieved from https://durdom.in.ua/ru/main/article/article_id/29943.phtml. [In Ukrainian].

20. Chilvers, I. & Graves-Smith, J. (2015). *Dictionary of Modern and Contemporary Art*. (3rd ed.). Oxford : Oxford University Press.
21. Kordic, A. (2015, July 21). *Mural – The History and The Meaning*. Widewalls. Retrieved from <https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-a-mural-the-history-and-meaning>.
22. Wang, S. & Sandu Publishing Co. (Eds.). (2017). *Walled City. The Art of the Mural*. USA : Gingko Press.

DOI 10.33625/hudprom2023.01.193

Anastasiia KHUDIAKOVA

ANTI-WAR MURALS IN UKRAINE AND THE WORLD DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

At the beginning of the twenty-first century, when the Ukrainian people, realizing that they were part of the European community, defended their independence, the role of new artistic principles that corresponded to the main global trends grew significantly in the artistic and cultural sphere. New forms of artists' appeal to the masses were becoming increasingly important in terms of social and cultural significance. Breaking away from the institutional space of museums and galleries, Action Art has taken to the streets of cities to engage in a dialogue with society. In the traditional genres of Monumental Art, there is an increasing departure from the dominant trend of imitating Soviet monumental aesthetics, which was manifested, in particular, by the spread of the muralist movement in Ukrainian cities. More and more new murals appeared on Ukrainian buildings, made both by foreign artists who were interested in Ukraine, and came here to create their murals, and by Ukrainian artists who were connected to the latest practices.

However, with Russia's attack on Ukraine on February 24, 2022, the struggle of the Ukrainian people for their freedom, democratic values, and the right to preserve and further develop their ethnicity is gaining worldwide historical significance and is widely supported around the world. In addition to the heroic resilience of the Armed Forces of Ukraine and the volunteer movement in our country, the information front plays an extremely important role. One of its cultural components is represented by contemporary anti-war murals that draw the world's attention to the events in Ukraine, which are currently determining the future world order and the existence of humanity. Characteristically, this Ukrainian theme is widely supported by artists from many countries around the world. The murals they created are different in style, but they are united by their reference to Ukrainian symbols. This, in general, determines the relevance of this study.

KEYWORDS: Ukraine, muralist movement, Russian-Ukrainian war, global art, anti-war theme, symbolism, stylistic features

Стаття надійшла до редакції: 02.05.2023

Прийнята до публікації: 12.06.2023

Дата публікації: 30.06.2023

© Худякова А., 2023

REVIEWS



РЕЦЕНЗІЇ

РОЗДІЛ

3 =

ДОСЛІДЖЕННЯ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XX СТОЛІТТЯ

ID ORCID 0000-0002-2186-2932

Тетяна ПАВЛОВА

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ



Павельчук І.
*Постімпресіонізм в українському
живописі XX століття.*
Київ : Києво-Могилянська академія,
2019. 576 с., 49 с. іл.
ISBN 978-966-518-772-1

Pavelchuk, I. (2019).
*Postimpresionizm v ukrainskomu zhyvopysi
XX stolittia* [Postimpressionism in
the 20th Century Ukrainian Art].
Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia.
[In Ukrainian].

Значення монографічного дослідження Івanni Павельчук визначається ситуацією, що склалася в сучасному українському мистецтвознавстві, де ця тема є практично недоторканою. Відтоді як таврування і жорстке табування «буржуазних течій в мистецтві» поширювалися й на постімпресіонізм, склалася традиція розглядати творчість українських художників у певному ключі, оминаючи ризиковані теми. У цьому контексті цілком природно виникає завдання осмислити це явище в його інтегральному значенні. Досі з'являлись окремі дослідження монографічного характеру, де йшлося про конкретних персоналії і де проблеми постімпресіоністичного сліду у творчості митців зі згадуваних причин не акцентувалися. Тому робота, в якій поставлено завдання розглянути мистецьку спадщину України XX–XXI ст. під кутом зору реакції на явище постімпресіонізму, безумовно, має піонерський характер. Дослідження має евристичну складову, розкриваючи один з найважливіших чинників цього межового напрямку, який відкриває парадигму модерного мистецтва в Україні в рефлексіях на інклюзії японізму. Це новий підхід, що його в нашій мистецтвознавчій практиці ще досі не зустрічали. Владно поставивши явище постімпресіонізму, світоглядну систему його цінностей у центрі уваги, І. Павельчук розглядає плодоносну гілку, яку воно дало в Україні. Дослідниця постулює постімпресіонізм передусім як зміну образотворчої парадигми в мистецтві, вкладаючи в цей предмет величезний дослідницький ресурс. Наголошуючи на текстуалізації явища «постімпресіонізму» і спираючись на розвідки сучасних англійських дослідників (Дж. Б. Буллен), авторка монографії підкреслює той факт, що цю дефініцію Р. Фрая від самого початку почали використовувати як синонім поняття «сучасний» стосовно широкого кола явищ у культурі.

У роботі виокремлюється три генерації представників українського постімпресіонізму в живописі: поч. 1900-х – сер. 1930-х рр.: піонери українського модерну О. Мурашко, А. Маневич, Ф. Кричевський, О. Новаківський, І. Северин, М. Бурачек, А. Ерделі; кін. 1950-х – 1980-ті: послідовники постімпресіоністичних традицій радянської доби Р. Сельський, О. Шатківський, Е. Контратович, Г. Глюк, А. Коцка,

Т. Яблонська; 1990-ті: репрезентанти українського постімпресіонізму доби Незалежності В. Патики, В. Микита, О. Гарагонич, І. Мельничук.

Чітка структура монографії вмотивована поставленою метою комплексного висвітлення й теоретичного осмислення процесу адаптування постімпресіоністичної традиції в українському живописі XX – поч. XXI ст. Авторкою сформульовано ідейно-художні та формально-образотворчі властивості українського постімпресіонізму, доведено його національну самобутність і контекстуальну приналежність до світового мистецтва. Формулювання об'єкта і предмету дослідження не викликає запитань. Дослідження викладене фаховою професійною мовою і збагачує лексичний ресурс сучасного українського мистецтвознавства в царині живопису.

Масштабність заявленої в монографії проблематики зумовлює широту її методологічної бази, що спирається на міждисциплінарний історико-культурологічний підхід, сучасні методи дослідження. І. Павельчук прекрасно володіє мистецтвознавчим методом образно-стилістичного аналізу, плідно використовує іконографічний, компаративний, герменевтичний методи. Систематизація широкого кола джерел та аналітичних узагальнень зумовлює послідовну структуру роботи з шести розділів.

У розділі 1 «Історико-культурний контекст» висвітлено дискусійний характер теоретичної думки, створеної довкола явища «постімпресіонізму» впродовж XX–XXI ст.; І. Павельчук розглядає низку концепцій зі значного обшару теоретичної спадщини. Пильна увага до імен, що стали точками відліку нового мистецтва, складає чималий мистецтвознавчий доробок, який ретельно опрацьований у роботі. Авторка монографії демонструє результати вивчення світових музейних і приватних колекцій, великої кількості літературних джерел і, що важливо, архівних матеріалів (зокрема вперше опубліковані архівні документи про освіту О. Новаківського, І. Северина, М. Бурачека в КАМ), які допомогли узагальненню та формулюванню теоретичних положень щодо постімпресіоністичної парадигми, її поширення та розвитку в художній практиці України XX – поч. XXI ст.

Авторка монографії слушно акцентує на тому, що новий напрям у мистецтві, який прийшов на європейські, а згодом і на українські терени, стверджувався і підтримувався не тільки художньою, а й філософською практикою. Розглядаючи світоглядні, соціокультурні та естетичні засади постімпресіонізму, І. Павельчук досить об'ємно їх висвітлює. Утім, важливою складовою в становленні уявлень про самоцінність живопису, на яку спираються мистці, було б слушно додати з доробку тогочасного неокантіанства нове на той час поняття «цінності», висунуте Генріхом Ріккертом. Ішлося про цінності ідеального, вічного світу, до яких зараховувалося й мистецтво живопису. Цю тезу сприймають творці постімпресіонізму. Так, Сезанн називає себе суб'єктивною свідомістю

пейзажу, а своє полотно – його об'єктивною свідомістю. І це не про дивацтва самотника з Екса. Ішлося про трансформації суб'єкта в постімпресіонізмі.

І. Павельчук – дослідниця і znana у світі мисткиня, наділена професійним, надзвичайно чутливим апаратом сприйняття, апіорі притаманним мистцям з їх глибоким розумінням образотворчої мови, психології творчості. Цей ряд очолює К. Малевич, який стверджував, що «те, чого не дістанеш пензлем, – дістанеш пером». Тому доречним було б і звертання до його мистецтвознавчої спадщини, зокрема статей «Аналіз нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн)» і «Нове мистецтво й мистецтво образотворче», де він розглядає явище постімпресіонізму, визначаючи постать Сезанна як ключову. Підкреслюючи його великий живописний темперамент, Малевич показує, які трансформації відбуваються у ствердженні «живописної як таковості». Також він виокремлює сезаннівський синьо-блакитно-смарагдовий відтінок, «протікаючий тон» на тлі нівелювання власного обарвлення форм, пріоритети реальності живопису проти реальності предмету. Зміст полотна Сезанна Малевич називає «постійною незмінною реальністю» малярства. У своїй «живописній психобактеріології» (якою пояснює механізм еволюції нового мистецтва) він дає назву вірусу Сезанна, домінуючого пластичного «атому», який надалі оформився в нього як структурний модуль (чи «додана вартість») – «волокниста Сезанна». Цікавим для розгляду під кутом зору даного дослідження був би також розділ «Поверхня-площина» в статті Давида Бурлюка «Кубізм» (1912). Популярність теми постімпресіонізму в сьогоденні засвідчує й видання Художнього музею Принстонського університету (США) «Cezanne: The Rock and Quarry Paintings» групи авторів під редакцією Джона Ельдерфілда, яке також можна порекомендувати авторці. Щодо введення світлопису до ресурсу трансформацій у живописі доби становлення постімпресіонізму, пропоную ознайомитися з нашою розвідкою «Імпресіонізм та фотографічність в українському пейзажі кінця XIX – поч. XX ст.: харківське коло» («Вісник ХДАДМ». 2010. № 7. С. 145–149).

У першому розділі авторка монографії, реконструюючи мистецьку ситуацію в Європі др. пол. XIX – поч. XX ст., докладно проаналізувала магістральні історико-культурні чинники, які стимулювали створення ірраціональних уявлень, подекуди утопічних, про мистецтво, що владно перетворювало суспільство і людину, в яких формувалася постімпресіонізм. Інноваційний підхід полягає в тому, що, розглянувши постімпресіонізм як історичний напрям у мистецтві, котрий займає певний проміжок часу, авторка концептуалізувала його як явище поза географією і часом. Виокремлюючи в цьому феномені сполучення візуального лаконізму і багатозначності змісту, вона визначає тринітарну природу постімпресіоністичного синтезу, стверджуючи, що постімпресіонізм формувал

свої засади в перманентному діалозі з японізмом, імпресіонізмом і символізмом. Варто зауважити, що поруч з японізмом ще одним джерелом інспірації й шаленого виклику для образотворчого мистецтва став розвиток мистецтва світлопису, який разом з гравюрою укійо-е з'являється на всесвітніх промислових виставках, особливо прикметних у Парижі. Про впливи фотографії на творчість Мане, Дега й інших імпресіоністів говорилося багато (починаючи від Поля Валері). А Гоген констатував, що з виникненням фотографії малюнок стає «швидким, легким і точним». На відміну від знайомства з далекосхідною естетикою, фотографія розвивалася на українських теренах доволі рано й успішно. Можна придивитися й до інклюзій китайського мистецтва, яке Г. Михеев влучно назвав «безсонячним імпресіонізмом».

Важливим здобутком першого розділу є аналіз органічного зв'язку з традиціями українського пейзажного живопису, що склалися наприкінці XIX ст., авторка показує, як здобутки постімпресіонізму інтегруються у творчість українських мистців.

У розділі 2 «Японізм – джерело формальних ідей у практиці піонерів українського модерну» авторка показує, що ключові тенденції паризького ар нуво (японізм, імпресіонізм, символізм і постімпресіонізм) рівночасно увійшли до мистецької практики українських adeptів. Замість звичної умовної й статичної картини, авторка вибудовує динамічну вісь трансформації, визначаючи чіткий проміжок плідного часу «закладки проєвропейської традиції», коли відбувається практично одночасне засвоєння українськими мистцями багатовекторного явища модерну, і надає увагу широкому спектру мистецьких тенденцій цього часу. Також І. Павельчук розглядає саму можливість таких змін як результат роботи всіх чинників цього напрямку, як таку лабораторію, в котрій відбувається низка інклюзій, приживлення певних чужорідних кодів, ефективно показуючи це на прикладі мистецтва Далекого Сходу. Авторка застосовує у своєму дослідженні альтернативний підхід, зосередившись на тому впливі естетики далекосхідного мистецтва, якого зазнав живопис на межі XIX–XX ст. Однак мистецтво модерну, зокрема постімпресіонізм, плідно використовує також здобутки великих декоративних мистецтв: асирійського, єгипетського, грецького, мистецтва Середньовіччя і Ренесансу. Ця культурна інспірація вкрай важлива, хоч вона є частиною багатовекторних спрямувань до національного, регіонального, де є місце і французькому націоналізму. Згадаймо справу Дрейфуса (1894–1906), коли вся Франція поділилася на дрейфусистів (М. Пруст, К. Моне, К. Пісарро, П. Синьяк та інших) і антидрейфусистів (Ж. Верн, Е. Дега та інших).

Авторка монографії сприймає нові можливості формотворення, пов'язані з декоративним потенціалом японського одягу, як крок до підкреслення національно-етнічної сторони мистецтва в процесі національно-культурної етноідентифікації. У бага-

тонаціональному середовищі Європи цікавість до власних національних строїв з'явилася саме з цих причин. Але не можна не погодитися стосовно того, що «унаслідок синтезу японізму з традицією європейського живопису утворилося нове “гібридне” мистецтво, яке досягло кульмінації» у творчості В. Ван Гога, А. де Тулуз-Лотрека, А. Мухи, Г. Клімта (с. 75–76). Дослідниця виокремлює опуклі, виразні полемічні форми взаємодії різних тенденцій, зіштовхуючи їх, знаходячи парадоксальні прийоми висвітлення несподіваних, прихованих доказів японізму в загальновідомих творах. Утім, зовсім не випадково у пошуках «спускового гачка» з-поміж усіх інших чинників авторка виокремлює японізм. Тут маємо віддати шану Платону Білецькому, чий професіоналізм у вивченні мистецтва Далекого Сходу його учні (з-поміж них і І. Павельчук) отримали як дорогоцінний дар.

У розділі 3 «Імпровізації імпресіонізму: синтез об'єктивних вражень від натури та суб'єктивного сприйняття кольору як передумова художнього узагальнення» авторка, розглядаючи передумови виникнення постімпресіонізму в Україні, показує особливості відображення впливів контексту європейської культури, коли на художню сцену виходить імпресіонізм. Відштовхуючись від нього, українські мистці, шукачі правдивого кольору і світла, в експерименті з живописом, що втратив класичність, доходили несподіваних результатів. Аналізуючи живописні твори українських художників, І. Павельчук залучає безліч спостережень, продиктованих розумінням психології творчості, особливостей спектрального живопису, в якому блискуче вправляється сама художниця. Тут певні інсайти (як в інтерпретації спогадів М. Мурашка про О. Мурашка, с. 126) досягнуті через мистецький професіоналізм, авторка вміє читати тексти художників. Вона називає словами всі ті гібридні відміни імпресіонізму, в яких абсорбувалися умовні, спрощені засади візуальності, засвоєні від французьких імпресіоністів у Парижі чи від польських мистців у Кракові. Виявлені професійним оком мистецькі деталі: найтонші нюанси відтінків колориту, світлотональні контрасти, ритмічний плин композицій чи відтворення міміки – у всьому відчувається професійна глибина. Відтак у дослідженні яскраво постають образи галицького колориста Олекси Новаківського, а далі – ужгородського колориста А. Коцки.

У розділі 4 «Пошуки українського стилю через “задзеркаля” символізму: формування національної ідентичності» висвітлено процес зародження і вібрування живописних новацій у творчості українських митців. Позитивний ефект від енергії відкриття введення українських мистців у європейський художній процес постає в цьому розділі й не відпускає у всьому подальшому викладі роботи. Авторка монографії вельми цікаво розгортає художній процес українського мистецтва як шлях від пластичного розкриття форми різноманітними

засобами до її передачі тільки властивостями кольору, в якому центр тяжіння змістився на формальні опертя, показуючи, як художній задум О. Мурашка проектувався через символічні коди сецесії, а народна тема, проходячи міфопоетичне переосмислення, розкривалась у розробках колориста. І. Павельчук показує, як, формуючись у розмаїтих мистецьких центрах Європи, українські мистці увібрали «весь спектр живописних тенденцій і неповторність інтерпретацій багатонаціональних шкіл модерну: ар нуво, сецесіону, югендстилю, стилю ліберті, іспанського та молодпольського модерну».

Досліджуючи творчість О. Мурашка, І. Павельчук визначає, що тільки на дистанції часу (в 1906–1911) він розвинув враження від імпресіонізму, збагативши синтетичними підходами Е. Мане (що дало на виході гібридну форму жанру: краєвид з портретом). Спостерігаючи, як «домінанта хроматичного символізму О. Мурашка розкривається в... постімпресіоністичних шуканнях 1910–1918 рр.», в образах-метафорах символічного спрямування у О. Мурашка, Ф. Кричевського, О. Новаківського, І. Северина дослідниця також бачить, як започатковується утвердження народної національно-образної ідентичності як нової творчої стратегії. Авторка монографії розглядає процес творчої емансипації в мистецтві на межі XIX–XX ст. в гострих зіставленнях ірраціоналізму з позитивізмом та натуралізмом, який переживав кризу в 1880–1890-х рр. Попри таке очевидне зіткнення альтернативних позицій, останнім часом набуває ваги дещо інший погляд на позитивізм, чиї здобутки також використовувало мистецтво модерну, отримуючи свій сенс у прагненні до оновлення. Сучасний французький дослідник Жан-Поль Буйон доводить, що поворот до відновлення самоцінності живопису, який стався в теорії та художній практиці Дені, резюмований фразою про картину, яка «перш ніж стати бойовим конем, оголеною жінкою або яким-небудь анекдотом, є, по суті, плоскою поверхнею, покритою фарбами, розташованими в певному порядку» (1890), – був підготовлений... вивченням лекцій І. Тена («Філософія мистецтва» 1880), де філософ і теоретик мистецтва стверджував, що «картина є колоритною поверхнею».

У розділі 5 «Індивідуальні моделі постімпресіоністичного досвіду» презентовано мистецький досвід О. Мурашка, Ф. Кричевського, А. Маневича, І. Северина, М. Бурачека, А. Ерделі як створювачів індивідуальних світів постімпресіонізму в процесі формування основ української школи хроматичного колоризму. І. Павельчук утрималася від спокиси типізації постімпресіоністичного живопису, враховуючи перемінну категорії співвідношення складників в авторському синтезмі. Мистецький твір розглядається як сукупність відносин з різними школами, напрямками, де перед ведуть майстри постімпресіонізму. Опанування кольорової архітекτονіки творцями українського модерну

на цих шляхах закономірно демонструють зустріч із Сезанном. Як центральні постаті української «сезаннівської групи», котрі пройшли через такий етап, дослідниця висвітлює А. Маневича, Ф. Кричевського й А. Ерделі. У цьому яскраво змальованому процесі масштабної живописної реалізації мистців, І. Павельчук показує, як пошуки українського стилю європейського гатунку приводили їх до розроблення актуальної національно ідентичної мови живопису, змальовує шляхи асиміляції засад формального хроматичного кольоропису в образотворчому мистецтві перш. пол. XX ст. Надзвичайно імпонує те, як авторка показує, як фахове покликання в українських мистців переростає в суспільне призначення.

6 розділ «Постімпресіонізм в добу соцреалізму (1950–1990)» присвячено вивченню творчості українських новаторів, які формувались у несприятливий період радянської культурної стагнації. Монографічне дослідження І. Павельчук, основний зміст якого зосереджений на художньому контексті українського мистецтва перших десятиліть XX ст., – прагнучи широкого узагальнення постімпресіоністичної інклюзії й осмислення її глобального значення для процесів вітчизняної художньої культури, охоплює все XX ст. цілком. Такий підхід має слушність через переривання цих процесів у 1930-ті рр. на теренах Радянського Союзу. Дослідниця показує, як оновлений жанровий репертуар і формальні візуальні стандарти, введені до українського мистецтва ще в перш. чв. XX ст., адаптувались у творчості художників-новаторів радянського періоду Р. Сельського, О. Шатківського, Е. Контратовича, Г. Глюка, А. Коцки, Т. Яблонської. Украй важливою є й аналітика конкретних шляхів легалізації формальних пошуків у річищі постімпресіонізму за часів панування соцреалізму. Адже постімпресіонізм, з його увагою до індивідуального, регіонального, національного, в радянські часи був абсолютно неприйнятним. Це був період виживання послідовників модерного мистецтва в умовах соцреалізму, особливо тяжкий для наступної генерації, яка вже була прикута до «країни Рад» без жодної можливості спостерігати за процесами, які відбувалися в художній Європі, й надихатися ними. Дослідниця розкриває, як на українських теренах з'явилася система практичних знань про хроматичний живопис, котру наслідували учні від учителів. Дуже точні, професійні систематизації І. Павельчук особливо влучно розкрито на прикладі творчості найяскравішої художниці цієї генерації – Т. Яблонської, з низкою постімпресіоністичних образів-метафор 1960–1970-х рр., з уважним ставленням до найтонших диференціацій навіть білих півтонів (як у «Лебедях»), відстеженням найменших тональних градацій. Особливої ваги набуває виокремлення категорії сюжетів, присвячених сакралізованим у Яблонської українській феміністичності (фронтальна презентація, дзеркальна симетрія, бінарна композиція, декоративні елементи,

рефрени). Синтез мистецтв у Яблонської дослідниці визначає як регенеруючу функцію стосовно подальшого розвитку національної української традиції. Продовження історії осмислення цієї частини досвіду в пізньорадянські часи знову повертають до питання «українського сезаннізму». Вони присутні як ланка в тій магістралі, що з'єднує українське мистецтво, котре мало в собі спротив соцреалізму. І це те, що стало опорою для мистців постсталінського періоду, 1960-х рр., які відновлювали статус пластичних цінностей картини.

Поряд з позитивними здобутками авторки, варто звернути увагу на певні дискусійні положення монографії. До змісту праці було б доречно долучити той фактаж, що стосується впровадження сецесійної програми в харківському художньому осередку, де в колі «Блакитної лілії» зустрічаємо графічно-декоративні стилізації Ф. Наєвської, котрий захоплювався Вітлером і Валлотом, а вже потім у майстерні Е. Штейнберга молоді харківські мистці прилучалися до постімпресіонізму скоріше в книжковому форматі, оперуючи монографією Ю. Меєра-Грефе, листами Ван Гога, які їм перекладав з німецької Штейнберг; і сезаннізм «Зеленої сови» з його adeptом Д. Пещанським.

Також слід було б згадати і про п'ять пар понять Генріха Вольфліна (1888), який виокремлював волю до площинності. І саме в цей час, на межі XIX–XX ст., відроджувалося захоплення площинністю як такою.

Попри те, що в розділі 2 (с. 99) в полеміці щодо походження прийому фрагментарного виокремлення мотиву в картині І. Северина І. Павельчук вбачає вплив японської естетики, хоча приєднати до припущення Ю. Бірюльова, що тут має місце, дійсно-таки, кінематографічне, навіть фотографічне кадрування зображення.

Хотілося б також висловити побажання щодо продовження в подальшій науковій роботі розроблення зазначеної проблематики напряму в інших великих містах України, які несуть функції регіональних центрів, наприклад у Харкові й Одесі. Зокрема розглянути імпресіоністичний досвід П. Левченка, який, за нашою гіпотезою, уперше виїхав до Парижа в 1895 р., саме у той час, коли група «Набі» перебувала в річці постімпресіоністичного напрямку. Прикметно, що О. Мурашка Левченко вважав «занадто барвистим». Варто підкреслити, що зазначені зауваження не є суттєвими щодо даного дослідження, адже не впливають на його наукову значущість та актуальність.

Матеріали й результати розвідки можуть бути використані для підготовки наукових праць, підручників, посібників, а також для розроблення спеціальних курсів у вишах. Теоретичне дослідження І. Павельчук належить до оригінальних та інноваційних мистецтвознавчих праць. Попри евристичну акцентованість дослідження, його структура є внутрішньо збалансованою, і логіка всієї роботи вибирає в себе логіку всіх частин. Розвідка склада-

ється зі вступу, шести розділів, висновків, списку використаної літератури (954 позиції), архівних матеріалів у кількості 230 джерел, ілюстрованих додатків (62 світліни).

Дослідження має багатий науковий апарат, спирається на сучасну теоретичну базу. Усе це дозволяє різнобічно й достатньо повно висвітлити всі поставлені завдання. Високий науково-методичний рівень монографічного дослідження, його теоретичні висновки підтверджені ґрунтовним аналізом живописних творів з царини українського постімпресіонізму XX ст.

Підсумовуючи результати роботи І. Павельчук, можемо сказати, що введення в міжнародний науковий обіг поняття «український постімпресіонізм» повертає національному мистецтву історичне право на власну культурну автономію, вкрадене хронічною російською експансією. Дослідження явища українського постімпресіонізму з його підкресленою артикуляцією до національної специфіки психоемоційного сприйняття було абсолютно неприйнятним у період радянської культурної стагнації. Через асоціативно-символічну природу постімпресіоністичного живопису, І. Павельчук розкриває сучасній європейській аудиторії специфіку запального українського темпераменту з його характерною генетичною впертістю, сформованою та загартованою у протидії іноземним завойовникам. У живописі постімпресіонізму підсвідомо акумулюються суто національні властивості незалежного українського характеру. Авторка монографії демонструє, як фахове покликання українських художників-пасіонарів переростає в їх суспільне призначення – формування незалежної національної культури, яка на рівних правах заявляє про себе всьому світу. Стверджуючи культурно-політичну значущість українського постімпресіонізму, авторка доводить контекстуальну приналежність національного живопису до світового мистецтва. Узагальнення постімпресіоністичної інклюзії й осмислення її глобального історико-культурного значення для процесів вітчизняної художньої культури охоплюють усе XX ст. цілком, переростаючи в явище ментальне, яке стає духовним підґрунтям для розвою і ствердження дезидератів української нації.

Об'єктивуючи сказане, у монографії «Постімпресіонізм в українському живописі XX століття» виразно глобалізуються наративи української нації, неповторна самобутність української культури та її значення у світовому мистецтві. Патріотичні культур-філософські гасла розвідки спрямовані на ствердження ідеалів гуманізму, збагачують історичну пам'ять українського народу, надихають на піднесення національної свідомості. Монографія «Постімпресіонізм в українському живописі XX століття» І. Павельчук стала визначною подією в культурному й літературно-мистецькому житті України та заслуговує на високу суспільну оцінку і визнання в українському суспільстві. ♦

SUBMISSION GUIDELINES



ВІСНИК

ДО СТАТЕЙ



ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

з урахуванням вимог, затверджених
Міністерством освіти і науки України
(НАКАЗ # 1111, ВІД 17.10.2012)

Статті разом із супроводжувальними документами, надані для публікації у науковому виданні «ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну» в обов'язковому порядку проходять процедуру попереднього розгляду. Файл зі статтею можна надіслати на електронну адресу editorksada@gmail.com або подати до редакції особисто на електронному носії. Окремим файлом разом зі статтею автор надсилає заяву та анкету за встановленим зразком. Аспіранти додають рецензію з рекомендацією до друку, підписану їх науковим керівником або консультантом.

Вимоги до файлу: статті приймаються тільки у вигляді електронного файлу, який має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Назва файлу набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Формат тексту. У статті допускається до трьох співавторів. Мінімальний розмір статті – 20 тис. друк. знаків з пробілами з урахуванням приміток, максимальний – 40 тис. знаків (1 авт. арк.). Текст набирається з інтервалом 1,5; шрифт – Times New Roman, 14 пт. Усі поля – по 2,0 см. Рисунки, таблиці та інші ілюстративні матеріали при цьому не враховуються, але для попереднього розгляду редакцією подаються в одному документі разом із текстом та розміщуються після нього.

Розмір наукової рецензії – від 6 до 10 тис. друк. знаків з пробілами з урахуванням приміток. До рецензії додається файл із зображенням обкладинки друкованої праці, що рецензується.

ПРАВИЛА ПРИ НАБОРІ ТЕКСТІВ:

- текст вирівнюється по ширині сторінки;
- не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки;
- у тексті слід використовувати лапки «...», а цитування всередині цитати виділяти лапками "..."; в анотації англійською мовою використовуються англійські лапки "...";
- сторінки не нумеруються;
- абзацний відступ – 1 см, не допускається створення абзацу клавішею Tab і знаками пропуску;
- виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається);
- бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках. Перша цифра – номер джерела у списку літератури, друга – номер сторінки, на якій подано об'єкт посилання, між ними проставляють знак «кома». Для позначення діапазону сторінок використовується тире без пробілів. Номери сторінок, що належать до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4, с. 25], [4, с. 25–27], [4, с. 25; 7, с. 32–33; 12, с. 16, 25], [4; 7; 12].

СТАТТЯ МАЄ БУТИ ПОБУДОВАНА НАСТУПНИМ ЧИНОМ:

- УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- ID ORCID. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- ім'я та прізвище автора (авторів). Прізвище пишеться великими літерами. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- назва установи (установ), де працює автор (автори). Друкується ліворуч звичайним шрифтом;

- назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом, без використання Caps Lock;
- анотації та ключові слова. Обсяг: не менше 1800 знаків з пробілами (приблизно 250 слів) для анотацій українською та англійською мовами, включаючи ключові слова (п'ять-шість ключових слів до статті). Текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал. Перед англійською анотацією наводяться ім'я та прізвище автора (авторів), а також перед кожною анотацією подається назва статті українською або англійською мовою відповідно.

Зміст статті. Відповідно до постанови ВАК України від 15.01.2003 р. # 7-05/1 наукова стаття має містити наступні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; мета дослідження; виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Редакція журналу пропонує авторам дотримуватися цієї структури як загальноприйнятого принципу складання наукового тексту. Разом з тим структурно виділяти та виводити жирним шрифтом слід лише вступ та висновки з перспективою подальших досліджень. Автори можуть за бажанням вводити окремі тематичні підрозділи для більш наочного відображення сюжетно-аналітичної лінії статті, її літературних якостей та кращого сприйняття тексту глядачем у цілому. Наявність і кількість цих підрозділів визначаються автором індивідуально, виходячи з логіки та стилю подання матеріалу.

Оформлення бібліографії. Заголовок «Література» пишеться звичайним шрифтом. Використані джерела мають бути вказані за абеткою (спочатку кириличні джерела, після них – джерела у написанні латиницею) і пронумеровані. Оформлення бібліографічного опису здійснюється відповідно до ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». За наявності індексу DOI необхідно його вказати. Усі цитати, в тому числі непрямі (парафраз), обов'язково мають супроводжуватися посиланням на джерело цитування. Посилання на підручники та науково-популярну літературу є небажаними. Посилання на власні публікації допускаються лише в разі нагальної потреби. Якщо у статті, зокрема при аналізуванні досліджень і публікацій, згадується прізвище вченого, його публікація має бути у списку літератури. Вторинне цитування не дозволяється.

Після звичайного списку літератури подається References – той же самий список, оформлений відповідно до міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Для україномовних джерел можна скористатись онлайнним транслітератором <http://www.slovyk.ua/services/translit.php> (обирати стандарт «паспортний»), для російськомовних – <http://ru.translit.net/?account=zagranpassport> (стандарт «загранпаспорт»).

Графічні матеріали. До статті можна включати ілюстративні матеріали: світлини, репродукції мистецьких творів, рисунки, таблиці тощо. Усі нетекстові об'єкти мають бути побудовані із застосуванням засобів Microsoft Word (Microsoft Excel Chart, Microsoft Equation), фотоілюстрації – чорно-білі або кольорові – приймаються у форматі JPG, TIF, CDR. На ілюстративні матеріали має бути посилання в тексті статті (наприклад, (іл. 1), згідно з іл. 10, див. табл. 3 тощо). Усі ілюстрації, таблиці та графіки повинні бути пронумеровані, мати номер, назву й надаватись окремими файлами. Допускається до 20 ілюстрацій. Якщо ілюстративного матеріалу забагато, то його можна групувати в окремі аналітичні блоки з відповідною назвою, а також у таблиці.

РОЗГЛЯД СТАТЕЙ

Стаття приймається редакцією на розгляд за умов наявності повного пакету документів, до якого входять:

- заява;
- анкета;
- текст статті з усіма її складовими за вищевказаними вимогами;
- ілюстративні матеріали до статті, якщо це потрібно. Ілюстрації подаються для друку як у текстовому файлі (після бібліографії) зі списком ілюстрацій, так і окремими файлами з високою роздільністю. Для мистецтвознавчих статей, де аналізуються конкретні авторські твори, ілюстративні матеріали є вкрай бажані, бо вони обґрунтовують та унаочнюють наукові ідеї та висновки;
- наукова рецензія на статтю (лише для статей аспірантів; підписується науковим керівником).

ЗАЯВА

Заявою (для співавторів – спільною, за підписами всіх співавторів) про те, що стаття є власною розробкою автора (авторів), ніде раніше не друкувалась і не перебуває на розгляді в інших виданнях, автори надають письмову згоду на публікацію матеріалу та своїх особових даних саме у виданні ХДАДМ. Нижче надається зразок документа:

Головному редактору
наукового видання «ХУДПРОМ:
Український журнал з мистецтва і дизайну»
проф. Євгену КОТЛЯРУ

ЗАЯВА

Я, Микола Миколайчук, засвідчую, що стаття, надана для публікації у науковому виданні «ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну» (далі – ХУДПРОМ), на тему «Особливості дизайну навколишнього середовища у місті Києві», 12 стор., є моєю/нашою власною розробкою, раніше не публікувалась і не друкувалась в інших наукових виданнях, не перебуває в них на розгляді.

Я ознайомився/лась із вимогами до подання й оформлення наукових статей до видання та погоджуюсь на публікацію статті у наступному номері ХУДПРОМу відповідно до черговості, яка визначається редколегією. Також надаю/ємо згоду на використання статті в електронних базах даних, куди включено журнал ХУДПРОМ.

Ілюстративний матеріал є власністю автора (або вказано, кому належать авторські права на нього).

« ____ » _____ 2023 р. _____ Микола Миколайчук
підпис (прізвище)

АНКЕТА

В анкеті подаються відомості про автора та співавторів.

Пп. 1–5 обов'язково мають бути заповнені українською та англійською мовами.

ЗРАЗОК:

1. Прізвище, ім'я, по батькові автора/авторів*
2. Вчене звання*
3. Науковий ступінь*
4. Місце роботи, посада.* Зазначити повну назву організації, кафедри або іншого структурного підрозділу без скорочень.
5. Робоча адреса.* Вказати поштовий код, країну, область \ район, місто \ інш. нас. пункт, вулицю, номер будівлі.
6. Службовий телефон та email. У разі відсутності персонального робочого телефона та email необхідно вказати інший спосіб оперативного зв'язку.
7. Домашня адреса: вказати поштовий код, країну, область \ район, місто \ інш. нас. пункт, вулицю, номер будинку, домашній та мобільний телефони, email.

8. Галузь досліджень і наукові інтереси: вказати тематику дослідження або галузі науки, які вивчаються.
9. Інформація про автора: вказати особистий вебсайт автора чи профіль у соціальних мережах (за умови наявності та за бажанням).

НАУКОВА РЕЦЕНЗІЯ

До пакету документів, що подається аспірантом разом зі статтею, входить наукова рецензія. Метою рецензування є підвищення якості статей, їхня оцінка науковими керівниками аспірантів (в окремих випадках – висококваліфікованими експертами). Рецензенти надають письмову рецензію на рукопис, у якій містяться: оцінка суті роботи та її відповідності тематиці видання; оцінка змісту статті: викладені у статті наукові положення й результати, новизна, обґрунтованість та значущість наукових положень і результатів; зауваження щодо викладення й оформлення матеріалу статті; пропозиції з доопрацювання тексту; висновок про можливість публікації статті.

Рецензія має бути підписана та завірена у відділі кадрів печаткою. Стаття з підписом рецензента зберігається в редакції два роки.

ПОДАЛЬША РОБОТА РЕДАКЦІЇ НАД СТАТТЕЮ

Повний пакет документів надсилається електронною поштою на адресу:

editorsada@gmail.com або надсилається (приноситься автором особисто) за адресою: ХДАДМ, редакція наукових видань, вул. Мистецтв, 11, 3-й корпус, к. 207, м. Харків, 61002, Україна.

Web-сторінка наукового видання «ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну»: <https://hudprom.org.ua> / www.visnik.org

Web-сторінка видання на сайті ХДАДМ: <https://ksada.org/4public.html>

Поштова адреса редакції: вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002.

Начальник редакційно-видавничого відділу ХДАДМ: Олена СКУБРЕЄВА
роб. тел. (057) 706-21-03

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗУВАННЯ СТАТЕЙ У НАУКОВОМУ ВИДАННІ «ХУДПРОМ: УКРАЇНСЬКИЙ ЖУРНАЛ З МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ»

1. Мета рецензування, що є анонімним як для рецензента, так і для авторів (сліпе рецензування), – підвищення якості наукових статей, опублікованих у виданні, за допомогою їх оцінки висококваліфікованими експертами у відповідних галузях.
2. До рецензування допускаються наукові статті, оформлені згідно з вимогами до оформлення публікацій у науковому виданні «ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну».
3. У разі зауважень на етапі первинного контролю, стаття повертається авторові.
4. У разі дотримання п. 2 головний редактор (відповідальний секретар) видаляє з файлу відомості про автора / авторів (кодує статтю) і відправляє її електронною поштою редактору відповідного відділу; редактор надсилає статтю члену редколегії, відповідальному за науковий напрям з даної теми, або зовнішньому рецензенту.
5. До зовнішнього рецензування залучаються вітчизняні та зарубіжні кандидати та доктори наук, що мають наукові праці з проблематики, яка заявлена у статті, та є провідними фахівцями у даній галузі.
6. Член редколегії або зовнішній рецензент вивчає статтю і заповнює типову форму для оцінювання рукописів наукових досліджень. Він також подає стислий огляд статті та вибирає один із варіантів рекомендації: а) «рекомендувати статтю до друку», б) «повернути статтю для коригування та редагування», в) «повернути статтю для переробки», г) «не рекомендувати статтю до друку». У разі відмови або необхідності доопрацювання рецензент надає аргументоване пояснення причин такого рішення.
7. Термін рецензування – один місяць від моменту отримання статті. Остаточне рішення щодо статті приймається з урахуванням отриманих рецензій колегіально головним редактором, відповідальним секретарем та редакторами відділів.

8. Поширені причини для відмови:
 - стаття як наукове дослідження є неповною або неправильно структурованою;
 - у статті недостатньо переконливо описана дослідницька частина, з якої не в повній мірі зрозумілий аналіз, запропонований автором / авторами;
 - стаття не має наукової новизни;
 - у статті не чітко виділено, яка частина висновків являє собою новизну для науки – на відміну від того, що вже було відомо;
 - кількість актуальних посилань у статті є недостатньою;
 - стаття містить теорії, концепції або висновки, які не підтримуються даними, аргументами або інформацією.
9. Подальша робота зі статтею, прийнятою до публікації, здійснюється редакцією відповідно до технологічного процесу підготовки видання.
10. Статті, що потребують доопрацювання, направляються автору / авторам разом із текстом рецензії, що містить конкретні рекомендації з доопрацювання статті. Анонімність рецензентів гарантується редакцією.
11. Доопрацьований варіант статті повторно направляється на сліпе рецензування. У разі повторного негативного результату стаття відхиляється і не підлягає подальшому розгляду.
12. Редакція не вступає в дискусію з авторами відхилених статей.
13. Рецензії та рекомендації на кожну статтю зберігаються в редакції в електронному вигляді протягом одного року з дня виходу збірника, в якому розміщена рецензована стаття.

SUBMISSION GUIDELINES

in accordance with the requirements
approved by the ministry of education and science
of Ukraine (order # 1111, dated 17.10.2012)

Articles together with accompanying documents submitted for publication in the scientific journal "HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal" undergo a mandatory preliminary review process. The article file can be sent to the email address editorsada@gmail.com or submitted to the editorial office in person on electronic medium. The author is required to send a separate file containing the article along with an application form following the provided template. Postgraduate students must additionally include a review with a publication recommendation signed by their supervisor or consultant.

File requirements: Articles are only accepted in electronic format file, created in Microsoft Word and saved in *.doc, *.docx or *.rtf format. The file should be named after the author of the article and typed in Latin. For example, Butko.doc or Butko.rtf.

Text format. The article can have up to three co-authors. Its minimum size should be 20,000 printed characters with spaces, including notes, while the maximum size is 40,000 characters (equivalent to one author's page). The text should be formatted with 1.5 line spacing, Times New Roman font, size 14, and all margins set to 2.0 cm. Figures, tables, and other illustrative materials are not counted towards the character limit but should be submitted in one document along with the text for preliminary review by the editorial board, placed after the main text. For scientific reviews, the size should range from 6 to 10 thousand printed characters with spaces, including notes. Each review should be accompanied by a file containing the cover image of the reviewed work.

TYPING RULES INCLUDE:

- Text alignment should be justified.
- Dashes should not be replaced with hyphens or vice versa.
- Quotation marks should be in the form of «...», with nested quotations separated by "..."; English abstracts should use English quotation marks "...".
- Pages should not be numbered.
- Paragraph indentation should be 1 cm; creating a paragraph with the Tab key or space characters is not permitted.
- Text fragment can be highlighted in bold and italics (underlining is not allowed).
- Bibliographic references should be enclosed in square brackets, with first digit indicating the source number in the reference list and the second digit indicating the page number where the reference object is presented, separated by a comma. A dash without spaces indicates a range of pages. If page numbers belong to the same source, they should be separated by commas. Different source numbers should be separated by semicolons. For example: [4, p. 25], [4, pp. 25–27], [4, p. 25; 7, pp. 32–33; 12, pp. 16, 25], [4; 7; 12].

THE ARTICLE SHOULD BE STRUCTURED AS FOLLOWS:

- UDC: Printed on the left in regular font.
- ORCID ID: Printed on the left in regular font.
- Name and surname of the author(s): The last name is written in capital letters. Printed on the left in regular font.
- Name of the institution(s) where the author(s) work: Printed on the left in regular font.

- **Title of the article:** Printed on the left in regular font, without using Caps Lock.
- **Annotations and keywords:** The abstract should be at least 1800 characters long, including spaces (approximately 250 words), for both Ukrainian and English abstracts, along with five or six keywords for the article. The text of the abstract is printed in regular font with single line spacing. The name and surname of the author(s) precede the English abstract, and the title of the article in Ukrainian or English is provided before each abstract.

Content of the article. According to the decree of the Higher Attestation Commission of Ukraine dated January 15, 2003 # 7-05/1, a scientific article should include the following elements: statement of the problem in a general form and its connection with important scientific or practical tasks; analysis of recent research and publications that initiated the solution of this problem and on which the author relies, highlighting previously unresolved parts of the general problem to which the article is devoted; the purpose of the study; presentation of the main research material with full justification of the scientific results obtained; conclusions and prospects for the future.

The editors of the journal recommend that authors adhere to this structure as a widely accepted principle for composing a scientific text. However, they suggest structurally highlighting and bolding only the introduction and conclusions, along with the prospect of further research. Authors have the flexibility to introduce separate thematic subsections to enhance clarity, reflect the plot and analytical line of the article, and improve the reader's perception of the text as a whole. The presence and number of these subsections are determined by the author individually, based on the logic and style of presentation of the material.

Formatting the bibliography. The title "References" should be written in regular font. The sources used should be listed in alphabetical order with Cyrillic sources preceding Latin sources, and each source should be numbered. The bibliographic description should adhere to DSTU 8302:2015 "Information and Documentation. Bibliographic references. General provisions and rules for compiling". If a DOI index is available, it must be indicated. All quotations, including indirect quotations (paraphrases), should be accompanied by a reference to the source of the quotation. References to textbooks and popular science literature are discouraged. References to the author's own publications are permitted only if absolutely necessary. If the article mentions the name of a researcher, their publication should be included in the list of references. Secondary citation is not allowed.

Following the conventional list of references, an additional section titled "References" should be provided, presenting the same list formatted in accordance with the international standard APA (American Psychological Association (APA) Style). Ukrainian-language sources can be transliterated using the online transliterator <http://www.slovnyk.ua/services/translit.php> (select the "passport" standard), while Russian-language sources can be transliterated using <http://ru.translit.net/?account=zagranpassport> (select the "foreign passport" standard).

Graphic materials. Illustrative materials, including photographs, reproductions of artworks, drawings, tables, etc., may be included in the article. All non-textual objects should be created using Microsoft Word (such as Microsoft Excel Chart or Microsoft Equation). Photo illustrations, whether in black and white or color, are accepted in JPG, TIF, or CDR formats.

Illustrative materials should be referenced in the text of the article using appropriate citations, such as (Fig. 1), according to Fig. 10, see Table 3, etc. Each illustration, table, or graph should be numbered and provided with a title. These elements should be submitted in separate files.

Authors are allowed to include up to 20 illustrations. If there is an excess of illustrative material, it can be grouped into separate analytical blocks with appropriate titles, as well as into tables.

ARTICLE REVIEW

The article is accepted for review by the editorial board provided that the full package of documents is available, which includes:

- **Application.**
- **Questionnaire.**
- **The text of the article with all its components in accordance with the aforementioned requirements.**
- **Illustrative materials to the article, if required. Illustrations should be submitted for printing both in a text file (after the bibliography) with a list of illustrations and in separate high-resolution files. For art history articles analyzing specific works of art, illustrative materials are highly desirable, as they substantiate and visualize scientific ideas and conclusions.**
- **A scientific review of the article (only for articles by graduate students; signed by the supervisor).**

APPLICATION

The authors give their written consent to the publication of the material and their personal data in the publication of KSADA by submitting an application (for co-authors – joint, signed by all co-authors), in which they state that the article is the author's (authors') own development, has not been published or is not under consideration in other publications. A sample document is provided below:

To the editor-in-chief
of the scientific publication "HUDPROM:
The Ukrainian Art and Design Journal"
Prof. Eugeny Kotlyar

APPLICATION

I, Mykola Mykolaichuk, certify that the article submitted for publication in the scientific publication "HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal" (hereinafter – HUDPROM), on the topic "Features of Environmental Design in Kyiv", spanning 12 pages, is my/our own original work. It has not been previously published or printed in other scientific publications, and is not currently under consideration elsewhere.

I have carefully reviewed the requirements for submitting and formatting scientific articles for publication and hereby consent to the publication of the article in the next issue of HUDPROM, in accordance with the guidelines determined by the editorial board. Furthermore, I agree to the inclusion of the article in electronic databases that feature the HUDPROM journal.

The illustrative material accompanying the article is either the property of the author or is duly attributed to the copyright owner.

“ _____ ” 2023 _____ Mykola Mykolaichuk
signature (first and last name)

QUESTIONNAIRE

The questionnaire provides information about the author and co-authors.
Pp. 1–5 must be filled out in Ukrainian and English.

SAMPLE:

1. Surname, first name, patronymic of author/authors*
2. Academic title*
3. Scientific degree*
4. Place of work, position.* Enter the full name of the organization, department or other structural unit without abbreviations.
5. Work address.* Specify postal code, country, region \ district, city \ other settlement, street, building number.
6. Service phone and email. If you do not have a personal work phone number and email, you must specify another method of operational communication.
7. Home address: specify postal code, country, region \ district, city \ other settlement, street, house number, home and mobile phones, email.

8. Field of research and scientific interests: indicate the topic of research or the field of science being studied.
9. Information about the author: indicate the author's personal website or profile in social networks (if available and optional).

SCIENTIFIC REVIEW

The package of documents submitted by the graduate student together with the article includes a scientific review. The purpose of peer review is to improve the quality of articles, assessing their relevance to the topic of publication and providing constructive feedback. Reviewers evaluate the essence of the work, its scientific propositions and results, novelty, reasonableness, and significance, as well as the presentation and design of the material. They may also provide suggestions for finalizing the text and conclude on the possibility of publishing the article.

The review must be signed and certified by the personnel department with a seal. The article along with the reviewer's signed review, is retained in the editorial office for two years.

FURTHER EDITORIAL WORK ON THE ARTICLE

The complete package of documents is sent by e-mail to the address: editorksada@gmail.com or sent (brought by the author personally) to the address: KSADA, Scientific Publications Office, str. Mystetstv, 11, 3rd building, room 207, Kharkiv, 61002, Ukraine.

Web page of the scientific publication "HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal": <https://hudprom.org.ua/> www.visnik.org

Web page of the edition on the website of KSADA: <https://ksada.org/4public.html> **Postal address of the editorial office:** str. Mystetstv, 8, Kharkiv, Ukraine, 61002.

Head of the editorial and publishing department of KSADA: Olena SKUBREYEVA – work tel. (057) 706-21-03

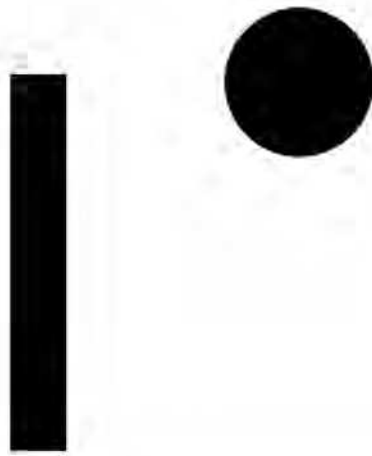
PROCEDURE FOR REVIEWING ARTICLES IN THE SCIENTIFIC PUBLICATION

"HUDPROM: THE UKRAINIAN ART AND DESIGN JOURNAL"

1. The purpose of peer review, which is anonymous for both the reviewer and the authors (blind peer review), is to enhance the quality of scientific articles published in the "HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal" by assessing them through highly qualified experts in the relevant fields.
2. Scientific articles prepared in accordance with the design requirements of the "HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal" are eligible for review.
3. If comments are raised during the initial control stage, the article will be returned to the author.
4. Upon adherence to paragraph 2, the chief editor (or responsible secretary) will anonymize the article by removing information about the author/authors from the file (encoding the article). Subsequently, it will be sent via email to the editor of the corresponding department, who will then forward it to a member of the editorial board responsible for the scientific direction related to the article's topic, or to an external reviewer.
5. Domestic and foreign candidates and doctors of science specializing in the relevant field and possessing scientific works pertinent to the issues addressed in the article are engaged in the external review process.
6. A member of the editorial board or an external reviewer evaluates the article and completes a standardized form for assessing manuscripts of scientific research. Additionally, they provide a brief overview of the article and select one of the recommendation options: a) "recommend the article for publication", b) "return the article for correction and editing", c) "return the article for revision", d) "do not recommend the article for publication". In the case of rejection or the necessity for revision, the reviewer provides a reasoned explanation for such a decision.

7. The review period is one month from the moment of receiving the article. The final decision regarding the article is made collegially by the editor-in-chief, executive secretary and department editors, considering the received reviews.
8. Common reasons for rejection include:
 - Incomplete or improperly structured scientific study.
 - Lack of persuasive description of the research component, leading to incomplete understanding of the author/authors' proposed analysis.
 - Lack of scientific novelty.
 - Unclear differentiation between new findings for science and previously known information.
 - Insufficient number of relevant references.
 - Inclusion of theories, concepts, or conclusions lacking support from data, arguments, or information.
9. Articles accepted for publication undergo further processing by the editors in accordance with the publication preparation technological process.
10. Articles requiring revision are returned to the author/authors along with the review text containing specific recommendations for article revision. The editors ensure the anonymity of the reviewers.
11. The revised version of the article is subject to another blind review. In case of a repeated negative feedback, the article is rejected and no longer considered.
12. The editors do not engage in discussions with authors of rejected articles.
13. Reviews and recommendations for each article are electronically stored in the editorial office for one year from the date of publication of the collection containing the reviewed article.

AUTHORS



ABTØPVI

=

АВТОРИ:

ГАЛЬЧЕНКО Валерій Юрійович

доцент кафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія становлення харківської художньої школи.

Email: galchenkovalery61@gmail.com

ІГНАТЬЄВА Наталія Вікторівна

доцент, кандидат архітектури; доцентка кафедри візуальних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: теорія архітектури, архітектурна колористика, мистецтвознавство.

Email: ignatyeva.nataliya@ksada.org

КАСЬЯНЕНКО Тетяна Володимирівна

аспірантка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; директорка Мистецького центру HudpromArt ХДАДМ, викладачка кафедри аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: неокласичні тенденції першої третини XX ст.

Email: kasyanenko.tatyana@gmail.com

КОТЛЯР Євген Олександрович

професор, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Голова Академічної ради Української асоціації юдаїки, член Міжнародної асоціації критиків мистецтва (AICA). Сфера досліджень і наукові інтереси: єврейське мистецтво, синагогальне малярство, монументальне мистецтво.

Email: eugeny.kotlyar@gmail.com

КУРЦЕВА Олена Вячеславівна

аспірантка кафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: теорія та практика графічного і мультимедійного дизайну.

Email: kurt-ol@online.ua

МУДАЛІГЕ Олена Іванівна

аспірантка, фахівчиня з мистецьких проєктів, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: сучасна візуальна мова шрифтового плакату.

Email: elenamudalige@gmail.com

НАЙДЕНКО Вікторія Олександрівна

аспірантка, викладачка кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: сучасне українське мистецтво.

Email: viktorianaydenko@gmail.com

НЕМЦОВА Валентина Сергіївна

доцент, кандидат мистецтвознавства; незалежна мистецтвознавиця. Сфера досліджень і наукові інтереси: українське мистецтво.

Email: valentina.nemcova7@gmail.com

ОЛЕНДАРЬОВА Вікторія Вікторівна

аспірантка, викладачка кафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн глянцевого журналу.

Email: vikaolendaryova@gmail.com

ПАВЛОВА Тетяна Володимирівна

доцент, доктор мистецтвознавства; завідувачка кафедри візуальних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: образотворче мистецтво Харкова.

Email: pavlovatatian@gmail.com

ПЯНИДА Юрій Борисович

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Навчально-науковий інститут архітектури, дизайну та образотворчого мистецтва, Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова. Сфера досліджень і наукові інтереси: образотворче мистецтво, архітектура.

Email: yurii.pianyda@kname.edu.ua

САЧКО Володимир Петрович

член Львівського регіонального відділення Спілки дизайнерів України, краєзнавець, незалежний дослідник. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія Бойківщини, будівництво бойківських церков і творчість мистців, що їх оздоблювали.

Email: sachko1954@gmail.com

СЕРГЕЄВА Наталія Вікторівна

кандидат мистецтвознавства; доцентка кафедри графічних мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Сфера досліджень і наукові інтереси: концептуальні та формотворчі аспекти дизайн-проекування, методологія дизайн-освіти.

Email: sn_design@ukr.net

СОКОЛЮК Людмила Данилівна

член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, доктор мистецтвознавства; професорка кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: українське мистецтво в європейському контексті.

Email: sokolyuk_l@ukr.net

СОКОЛЮК Оксана Василівна

аспірантка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: сучасне українське мистецтво.

Email: ksuyshasokoluyk@gmail.com

ТИМОФЄЄВА Наталія Володимирівна

старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія українського портрету XX ст.

Email: timotik59@gmail.com

ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна

аспірантка кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: муралістський рух в Україні та світі.

Email: khudyakovaart@gmail.com

ЧЕЧИК Валентина Вікторівна

доцент, кандидат мистецтвознавства; зав. кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтво XX ст., образотворчий і театральний авангард, українська сценографія.

Email: valentya.chechyk@yahoo.com

ЧУДІЙОВИЧ Ігор Ярославович

член Національної спілки журналістів України, член Національної спілки краєзнавців України, незалежний дослідник. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія духовенства, культура, мистецтво, сакральна архітектура.

Email: ihorskole@ukr.net

ШИЛО Олександр Всеволодович

професор, доктор мистецтвознавства; професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія та теорія культури, образотворчого мистецтва, архітектури, дизайну.

Email: alexandershilo55@gmail.com

AUTHORS:

Valentyna CHECHYK

docent, PhD in art history; head of Department of Theory and History of Arts, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: valentyna.chechyk@yahoo.com

Ihor CHUDIJOVYCH

member of the National Union of Journalists of Ukraine, member of the National Union of Local History of Ukraine, freelance local historian.

Email: ihorskole@ukr.net

Valeriy GALCHENKO

associate professor at the Department of Graphic Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: galchenkovalery61@gmail.com

Nataliya IGNATYEVA

docent, PhD in architecture; associate professor at the Department of Visual Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: ignatyeva.nataliya@ksada.org

Tetyana KASYANENKO

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts; director of the Art Center HudpromArt of the KSADA, lecturer at the Department of Audiovisual Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: kasyanenko.tatyana@gmail.com

Anastasiia KHUDIAKOVA

postgraduate student at the Department of Theory and History of Arts, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: khudyakovaart@gmail.com

Eugeny KOTLYAR

professor, PhD in art history, head of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: eugeny.kotlyar@gmail.com

Olena KURTSEVA

postgraduate student at the Department of Graphic Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: kurt-ol@online.ua

Olena MUDALIGE

postgraduate student, art project specialist, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: elenamudalige@gmail.com

Viktoriia NAYDENKO

postgraduate student, lecturer at the Department of Theory and History of Arts, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: viktorianaydenko@gmail.com

Valentina NEMTSOVA

associate professor, PhD in art history; freelance art critic.

Email: valentina.nemcova7@gmail.com

Viktoriia OLENDAROVA

postgraduate student, lecturer at the Department of Graphic Design of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: vikaolendaryova@gmail.com

Tetiana PAVLOVA

docent, doctor of art history; head of the Department of Visual Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: pavlovatatian@gmail.com

Yurii PIANYDA

senior lecturer at the Department of Fine Arts and Design, Primari-Scientific Institute of Architecture, Design and Imaginative Art, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv.

Email: yurii.pianyda@kname.edu.ua

Volodymyr SACHKO

member of the Lviv regional branch of the Union of Designers of Ukraine, freelance local historian.

Email: sachko1954@gmail.com

Nataliia SERHEIEVA

PhD in art history; associate professor at the Department of Graphic Arts, National Academy of Fine Arts and Architecture.

Email: sn_design@ukr.net

Oleksandr SHYLO

professor, doctor of art history; professor at the Department of Fine Arts and Design, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv.

Email: alexandershilo55@gmail.com

Lyudmyla SOKOLYUK

professor, doctor of art history; professor at the Department of Theory and History of Arts, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: sokolyuk.l@ukr.net

Oksana SOKOLYUK

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Email: ksuyshasokoluyk@gmail.com

Nataliia TYMOFIEIEVA

senior lecturer at the Department of Fine Arts and Design, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv.

Email: timotik59@gmail.com



Наукове видання

ХУДПРОМ:

УКРАЇНСЬКИЙ ЖУРНАЛ З МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ

ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну – наукове видання, присвячене нагальним проблемам мистецтвознавства. У журналі публікуються матеріали наукових досліджень з історії, теорії та міждисциплінарного дискурсу в галузі образотворчого мистецтва й дизайну, наукові рецензії на монографії, на каталоги художніх проєктів та навчальні посібники. Журнал запрошує академічних науковців, пошукачів учених ступенів і звань та звертається до дослідників з образотворчого мистецтва, візуальної культури й дизайну. Періодичність: 2 номери на рік (червень, грудень).

HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal is academical publication devoted to the actual problems of art history. The journal publishes scholarly research on history, theory, and interdisciplinary discourse in plastic arts and contemporary design, reviews of monographs, exhibition catalogues and teaching aids. The periodical invites academic scholars and addresses the researchers of fine arts, visual culture and design.

Journal is published: 2 times per year (June, December).

- Видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв (протокол # 26 від 07.02.2023 р.)
- «ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну» внесений до переліку наукових фахових видань з мистецтвознавства до категорії «Б» з 27.04.2023 р. Спеціальності: 022 – дизайн; 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація (Наказ МОН України # 491) й зареєстрований ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN 2786-7285 (online).
- Видання представлено в міжнародній наукометричній базі Index Copernicus з 2014 р. [<http://journals.indexcopernicus.com/+++++,p24783634,3.html>].
- «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» реферується та відображається в базі даних «Наукова періодика України» [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=JRN&P21DBN=JRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullweb&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=0&S21STR=%D0%9671480].

Свідectво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції серії ДК # 860 від 20.03.2002 р.

Підписано для публікації в електронному вигляді 30.06.2023 р.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
вул. Мистецтв, 8, Харків, 61002, Україна

E-mail: editorksada@ukr.net

www.ksada.org

<https://hudprom.org.ua/index.php/hp>



Х · Д · А · Д · М

2023