МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВ

Кафедра теорії та історії мистецтв

ЄСИПЕНКО КАРІНЕ ІШХАНІВНА

«ЕМАЛЬЄРСТВО В МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТАХ РОДИНИ ХУДОЖНИКІВ ОЛЬГИ ЄРОФЕЄВОЇ І ІГОРЯ МОРГУНОВА»

диплом студентки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації/мистецтвознавець»

Науковий керівник:

доцент кафедри ТІМ,
доцент, канд. мист.
В.В. Чечик

Національна шкала:_____
Кількість балів:_____
Оцінка ECTS_____

Харків-2022

ЗМІСТ

ВСТУП…….4

РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми, методологія, джерельна база обраної тематики……7

1.1. Мистецтво художників родини О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових у фахових дослідженнях науковців……7

1.2. Методика і джерельна база дослідження ……15

Висновки до розділу 1……16

РОЗДІЛ 2. Емальєрство в українському мистецтві ХХ-ХХІ століть…..17

2.1. Українське емальєрство ХХ – ХХІ ст.: генеза, становлення, традиції.17

2.2. Особливості техніки емалі. Авторські практики……20

Висновки до розділу 2…….....25

РОЗДІЛ 3. Емальєрне мистецтво художників О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових…….26

3.1. Станкові твори митців в техніці емалі…….26

3.2. Емалевий іконопис О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових (Храм Св. Іоанна Богослова, Харків, 2008): особливості художньої мови……..34

3.3. Емалевий розпис в монументально-декоративному мистецтві родинно-творчого союзу О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових (проєкт Харківського метрополітену, 2004-2016)……..47

Висновки до розділу 3…….....55

ВИСНОВКИ…….56

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….....60

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Список ілюстрацій…….....65

ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій…….....69

ДОДАТОК В. Інтерв’ю……138

ВСТУП

Актуальність дослідження. Художники Ігор Моргунов (1949 – 2018) та Ольга Єрофеєва (народ. 1953) є яскравими представниками харківської мистецької школи, яким підвладні різні художні техніки монументального і станкового живопису, станкової графіки, як традиційні, репрезентовані за часом практики, так і нові – авторські – техніко-технологічні прийоми. Кожен з митців створив власну галерею самобутніх образів, цікавими та помітними були їх спільні проєкти. На певному етапі їх творчості до колективної роботи долучилась дочка митців Олена Моргунова (народ. 1984) – графічний дизайнер за фахом. Їх спільні твори прикрашають міський простір, їх роботи поповнили колекції вітчизняних та зарубіжних поціновувачів мистецтва. Гармонійне поєднання творчих манер цих самобутніх майстрів (кожен з яких має власний почерк та мистецькі надбання) сприяло взаємозбагаченню їх мистецтва, наповненню поетичними образами суспільного простору. Для багатьох їх робіт характерним є погляд на сучасність через переосмислення образів минулого, через оновлення давніх художніх технік та мистецьких прийомів, які були притаманні творчості митців попередніх поколінь. Завдяки роботам цих майстрів повсякденність наповнилась гармонійними та поетичними образами.

Монументальні роботи, виконані у співавторстві І. Моргунова та О. Єрофеєвої, органічно вписані в міське середовище, прикрашають та гармонізують простір. В якості прикладів можна назвати, мозаїчне панно на станції метрополітену «Історичний музей» (1984), монументально-декоративне оздоблення в техніці емалі станцій метрополітену «Ботанічний сад» (2004), «Олексіївська» (2010), «Перемога» (2016) та інше. Естетизація середовища за допомогою емалі стало візитівкою художників О.Єрофеєвої, І.Моргунова, О.Моргунової.

Метою дослідження є визначення особливостей художньої мови в мистецьких проєктах, виконаних в техніці емалі, родини художників Ольги

Єрофеєвої та Ігоря Моргунова. Для реалізації мети були визначені наступні ***завдання***:

– зібрати та систематизувати фахову літературу з обраної проблематики, визначити стан наукової розробленості теми;

– дослідити витоки, традиції та розвиток емальєрства в українському мистецтві ХХ-ХХІ століть, розглянути особливості техніки емалі;

– дослідити станкові роботи митців, виконані в техніці емалі;

– виявити особливості художньої мови монументальних творів авторів О.Єрофеєвої, І. Моргунова та О.Моргунової в іконах, створених для храму Іоанна Богослова;

– проаналізувати монументальні емальєрські проєкти родини художників, створені для Харківського метрополітену.

Об'єктом дослідження є мистецтво родини художників Ольги Єрофеєвої та Ігоря Моргунова. ***Предметом*** дослідження є емальєрство в мистецьких проєктах родини художників Ольги Єрофеєвої і Ігоря Моргунова.

Методика дослідження. Базовими методами наукового дослідження визначено: метод мистецтвознавчого аналізу, а також порівняльний та аналітичний, синхроністичний та історико-діахронний, проблемно-хронологічний та типологічний методи. Важливим було дотримання принципу історизму й системного підходу до висвітлення явищ і аналізу творів емальєрського мистецтва в творчих проєктах родини художників Ольги Єрофеєвої і Ігоря Моргунова.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення дипломного дослідження пройшли апробацію на наукових конференціях: Всеукраїнській науковій конференції професорсько-викладацького складу і здобувачів вищої освіти ХДАДМ за підсумками роботи 2020/2021 навчального року, ХДАДМ, Харків (Сакральне мистецтво І.Моргунова, О.Єрофеєвої та О.Моргунової (на прикалді емальєрного іконопису для храму Іоанна Богослова)) [13];

Міжнародній наукової конференції «Дев’яті Платонівські читання пам’яті академіка Платона Білецького (1922-1998)», НАОМА, Київ (Емальєрство в сучасному міському середовищі Харкова: мистецькі проєкти родини художників О.Єрофеєвої – І.Моргунова) [14].

Структура дипломного дослідження. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків до розділів, висновку (60 с.), списку використаних джерел в кількості 50 позиції, додатків – списку ілюстрацій та альбому ілюстрацій в кількості 62 позицій.

РОЗДІЛ 1

Стан наукової вивченості теми, методологія, джерельна база обраної тематики

1.1. Мистецтво художників родини О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових у фахових дослідженнях науковців.

Ігор Моргунов та Ольга Єрофеєва яскраві художники-монументалісти, на творчість яких неодноразово звертали увагу науковці-мистецтвознавці. Оскільки художники монументальні роботи створювали у співавторстві, дослідники часто писали про творчій тандем як про єдине ціле. Значною мірою їх згадували як митців, які зробили свій внесок в художнє осмислення та оформлення міського простору, як художників-монументалістів, писали про них, як про станкових живописців та графіків.

Одна з перших публікацій, де згадуються ранні монументальні роботи митців, датується 1984 роком. Стаття мала назву «Произведения харьковских художников» та була видана в збірці «Советское монументальное искусство» за авторством харківської мистецтвознавиці Алли Півненко [36, с. 180-188]. Роботи, про які йде мова в статті (розписи інтер'єрів Гірського та Хіміко-технологічного інститутів в Дніпропетровську), виконані в техніці енкаустики в 1979 році. Авторка акцентує увагу на логіці композиційної та ритмічності побудови, виразності та узагальненні колористичного рішення, співвідносності їх простору приміщення та людині в ньому. В роботах, на думку А. Півненко, створений образ людини – творця нового суспільства, перетворювача життя та підкорювача космосу. Треба вказати, що монументально-декоративне мистецтво у той час мало ідеологічне та пропагандистське смислове навантаження, тому мистецтвознавці мали відображати цю складову у роботах, аналізуючи твори мистецтва радянських часів.

Мистецтва І. Моргунова та О. Єрофеєвої торкалась в своїх дослідженнях київський фахівець Г. Скляренко. Зокрема, в виданні «Художник и город» [41, с.95] авторка згадала про розпис «Мир природи» в Будинку природи м. Дніпропетровська (1982-1984). Авторка звертає увагу на яскравий образно-пластичний зміст, єдність окремих елементів розпису, сюжетну конкретність та поетичну багатозначність. В цьому творі, написаному в радянський період, науковиця вбачає алегорію єднання людини з природою, їх злиття, їх життєвого зв'язку. Г. Скляренко акцентує увагу на настрій, емоційну активність, ліризм та драматизм, що передає розпис, зазначає, що образи знаходять відгук у глядача, викликають глибинні асоціації. Таким чином, вже в ті роки поряд з художньою майстерністю викристалізовується поетична образна мова авторів, характерна для подальшої їх творчості.

Кілька публікацій різних авторів присвячено праці творчої пари над створенням образно-просторових рішень при будівництві станцій метрополітену Харкова. Цієї теми торкалась і Галина Скляренко в своєму дослідження «Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття». В контексті створення різноманітного просторового образу засобами монументального мистецтва науковиця згадує оформлення станцій харківського метрополітену, зокрема, станції «Історичний музей» (1984) [42, с. 657]. Про це монументальне панно писала така мистецтвознавиця як Л. Соколюк.

Про роботу з вирішення простору станцій метрополітену І. Моргуновим, О. Єрофеєвою та О. Моргуновою зокрема, станції «Олексіївська» писали такі автори як О. Пасюта [35, с. 10], С. Чечельницький [47, с. 48] та інші.

В 2014 році в збірці Праці пам'яткознавців була оприлюднена стаття В. Мизгіної «О выставке «Триптих» [25, с. 207-213]. Дана наукова публікація була присвячена виставці творів одразу трьох художників, членів цієї творчої родини: Ольги Єрофеєвої, Ігоря Моргунова та дочки художників

Олени Моргунової, що проходила в Харківському художньому музеї в 2009 році. Авторка статті, згадуючи виставку, поміж іншим надала загальний огляд творчості митців та охарактеризувала роботи, які були представлені на виставці.

Мистецтвознавиця наголошує, що творча діяльність в області монументального мистецтва є важливим стрижнем в житті художників. А прагнення до проявлення свого індивідуального бачення вони змогли реалізувати в станкових формах живопису та графіки, в яких часом відчутні віддалені образно-пластичні паралелі з монументальними роботами. Саме станковими роботами вони завоювали визнання на виставках в містах Польщі, США, Німеччини, Франції, Росії [25, с. 209].

Авторка торкається різних сторін творчості митців, відзначає доленосне для Ольги та Ігоря звернення до левкасу – техніки складної, кропіткої. Саме володіння цією технікою дало митцям можливість отримати запрошення до Бельгії (1992), де вони змогли доторкнутись до шедеврів фламандських майстрів. Натхненні цим досвідом І. Моргунов та О. Єрофеєва створили близько тридцяти левкасів, але, на жаль, український глядач їх не зміг побачити. Вивчивши цю складну техніку, вони її вдосконалили, винайшли власний авторський склад фарби, щоб розширити зображувальні якості.

Мистецтвознавиця відзначає поетичну складову в авторській мові кожного з митців, витонченість художньої манери, тонку декоративність та гармонійність.

Науковиця приділяє увагу Олені Моргуновій, зокрема, її роботам в техніці емалі. В. Мизгіна відзначає, що, «отримавши уроки емальєрного мистецтва в майстерні відомого українського художника О.О. Бородая, професійно володіючи технікою, Олена створила кілька виразних, естетично витончених композицій» [25, с. 213].

Кілька наукових статей творчості І. Моргунова та О. Єрофеєвої присвятила харківська мистецтвознавиця О. Денисенко. Серед них – стаття

«Образ “Саду божественних пісень”»[11, с. 120] (2006) про роботу творчої пари з оздоблення станції Харківського метрополітену «Ботанічний сад»). Стаття написана після нагородження митців харківською муніципальною премією за вказану роботу. На думку фахівця, станція «Ботанічний сад», яку відкрили в 2004 році – найкрасивіша станція у художньо-архітектурному плані. Авторка вбачає в роботі традиційні українські мотиви «древа життя», ремінісценції модерну в стилістичній подачі, асоціацію з естетикою українства як «Саду божественних пісень» Г. Сковороди та Едемським садом.

Науковці, які досліджували загальні тенденції, історію мистецтва України другої половини XX - початку XXI століть, завжди згадують імена І. Моргунова та О. Єрофеєвої, оскільки їх внесок в мистецьку палітру України є значним та багатогранним.

Звичною є ситуація, коли науковці в своїх роботах при вивченні загальної суспільної та мистецької картини зупиняються на іменах цих художників, навіть якщо розглядають стилістичні течії, не притаманні цим митцям. Наприклад, в монографії В. Нємцової «Харьковская художественная школа (середина XVII - конец XX века)» в одному з розділів («Художественная школа Харькова в контексте постмодернизма (конец 1980-х – 1990-е годы)» [31, с. 349] авторка відмічає митців як художників, що відносяться до групи художників, які вже були широко відомі в 1990-х роках, давно відійшли від офіціальної лінії мистецтва та регулярно виставляли свої роботи в галереях та музеях України, Росії, Західної Європи, США та Канади.

Окрім наукових статей видана велика кількість альбомів та збірок, де були розміщені репродукції багатьох робіт художника. Зокрема, це збірки Союзу художників України [26; 27]. Неодноразово мистецтвознавці згадували художників в контексті розвитку школи українського декоративно-монументального мистецтва. Практично завжди в різних, в тому числі – періодичних, виданнях публікувались статті про творчий та подружній

тандем І. Моргунова та О. Єрофеєвої, оскільки в монументальних роботах вони виступали співавторами. Тому багато публікацій різних авторів містять інформацію одразу про обох художників.

За визначенням Г. Скляренко, формування творчої особистості, манери та стилю художників старшого покоління сім'ї – І. Моргунова та О. Єрофеєвої, відбувалось в часи змін, нового етапу розвитку монументально-декоративного мистецтва України, що прийшовся на початок 1970-х років [42, с. 642]. З одного боку, набуває розмаху створення архітектурних комплексів з використанням широкого спектру монументально-декоративних робіт, сповнених індивідуальної авторської мови. При забудові міст та сіл активно використовують стінопис. Твори монументалістів стають стилістично різноманітнішими, збагачуються новими техніками та формально-пластичними рішеннями. З іншого боку, офіційне бачення ідейного спрямування творчості входить в суперечку з творчими задумами художників, загострюються протиріччя між творчим спрямуванням, пошуками митців та офіційним баченням на продукт праці художника, поглиблюється розрив між реальністю та прагненнями, що призводить до кризи монументального мистецтва в середині 1980-х років [42, с. 642].

Художники намагались надати значущості монументальним творам. В той час стає можливим не тільки єдність архітектури з твором монументально-декоративного мистецтва, а й контрастне протиставлення останнього буденним, типовим архітектурним рішенням. В 1970-х – середині 1980-х років задекларованe створення художнього середовища для життєдіяльності людини стикається з тим, що ідея і її реалізація не співпадають. Однак протиріччя того часу мали неоднозначні наслідки. Навіть під тиском системи, яка намагається використовувати мистецтво виключно як засіб ідеологічної пропаганди, митці знаходять нові шляхи для розвитку творчості поза межами радянського офіціозу. Їх монументальні твори набувають сюжетності, літературності, розширюється багатогранність,

емоційність та образність. Відбуваються процеси входження принципів станкового мистецтва в простір монументалістики, збагачується мова.

Саме таким шляхом йшли Ігор Моргунов та О. Єрофеєва. Мистецтвознавці відмічали, що своїми роботами, виконаними у співавторстві, вони гуманізували архітектурно-монументальний простір. Зоя Чегусова в статті «Молоді монументалісти України» писала про втілення гуманістичного ідеалу сучасника в розписах вестибюля Дніпропетровського хіміко-технологічного інституту [46].

Науковиця В. Мизгіна, в статті про виставку «Триптіх» [25, с. 209], посилається на роботу сім'ї О. Єрофеєвої – Моргунових над панно для зовнішнього оздоблення храму Св. Іоанна Богослова.

Як зазначає Г. Скляренко, «в історії української образотворчості другої половини XX століття монументально-декоративне мистецтво займає особливе місце. І не тільки тому, що саме на нього були покладені головні завдання ідейно-політичної пропаганди радянських цінностей, вираз естетичних та духовних вартостей. А й тому, що, мабуть, саме в його розвиткові, в тому місці, яке зайняла монументальна творчість у системі вітчизняної художньої культури, відбилися головні парадокси та протиріччя епохи, складні шляхи мистецького поступу, аберація суспільної та творчої свідомості. Окреслення головних спрямувань української монументалістики, аналіз етапних творів, що міцно увійшли в національний культурний доробок додає нові змісти до загальної картини часу, найтісніше пов'язаний з його ідейно-художньою проблематикою» [42, с. 626].

Є. Котляр, писав про двадцятирічний період, що передував часу написання статті (2006), як про період пошуку нових форм, що лише останнім часом збіглися із сучасними реаліями: повернення до сакрального мистецтва, стрімкою зміною від мінімалістичного дизайну до розмаху в наслідуванні художніх зразків кращих часів людства, прогресуючої витонченості творців соціального замовлення, їх спрямованості до високих традицій Ренесансу в оформленні власної нерухомості [19, с. 87].

Саме в цей період остаточно сформувався світогляд та ціннісні орієнтири митців. Говорячи про шлях, який художники пройшли в часи формування особистості, треба вказати про взаємодоповнення та взаємне посилення майстрів – чоловіка та дружини. Мистецтвознавці часто писали про обох, не розриваючи цей творчий та подружній тандем, союз талановитих особистостей, які знайшли баланс творчих начал та, поєднавшись, посилили свій мистецький потенціал, набули силу сінергії, яку змогли вкласти в спільну та особисту творчість. Про яскраве оточення і коло спілкування цих митців, місце набуття натхнення від джерел української народної культури писала О. Денисенко в статті «Княжа пара, хоч і не з князів» (2005). «Творчість для цієї славної, напрочуд інтелігентної пари, – визначалась дослідниця, – це не тільки майстерня й студія, а й село Малий Перевіз на Полтавщині, славнозвісні Хатки, куди протягом цілого року навідуються художники з Харкова, Києва, Полтави і звідусіль, де колись була дача Володимира Короленка, нині упродовж століть – опосідає ціла колонія художників, де місцина – річка, луки, переярки, ліс – сповнена всіляких, – часто-густо гоголівських чудес: тут неодмінно когось водило в лісі, тут кружляли навколо озера й не могли втрапити до дому (лиш під ранок!), тут фантасмагорії не виникають і не зникають, а просто живуть» [8, с. 77].

Науковиця пише про те, що саме в цьому мистецькому осередку І. Моргунов та О. Єрофеєва познайомилися з художниками, які своїм творчим життям дають приклад «свідомого українства й громадянського достойництва» [8, с. 78], а саме там вони познайомились та стали друзями з Володимиром Макаренком, Феодосієм Гуменюком, Олександром Бородаєм.

Характеризуючи творчу манеру художників, О. Денисенко в статті «Філософія левкасу» [9, с. 21] зазначає, що в часи улюбленого стилю авторів – бароко, українське мистецтво було в єдиному європейському контексті, і пише про те, як після падіння залізної завіси майстри працювали в Бельгії, де спільно виконали 25 робіт, збагатили свою технічну майстерність завдяки

освоєнню важкої техніки роботи по левкасу та отримали натхнення від робіт майстрів північного Відродження, які практично вивчали в музеях.

Авторка зазначає, що 1990-ті роки стали знаковими для І. Моргунова та О. Єрофеєвої, оскільки для них, як і для багатьох інших митців відбувся «поворот до українства» [9, с. 21], звернення до українських сюжетів та традицій. Через вивчення, переосмислення та поєднання античності, бароко, Відродження з доданням відчуття національного колориту, народної міфотворчості призвело до вироблення власної концепції у мистецтві. О. Денисенко виділяє принцип «асоціативного традиціоналізму», як покладений в основу їх монументальних робіт. Про традиціоналізм у відношенні творчості І. Моргунова та О.Єрофеєвої можна казати в контексті того, що вони ґрунтовно вивчали як класичне мистецтво та всі його стилістичні напрямки, так і традиційну народну культуру, переосмислювали і зображували реальність.

Марина Лаврікова в статті «Жизнь и творчество» так визначала про тандем подружжя художників: «Уникальный союз О. Ерофеевой и И. Моргунова овеян любовью, изыскан, элитарен. Им характерна высокая планка творческих устремлений, требовательность к себе, вечный поиск в искусстве. Восхищает умение понять и сгармонизировать свои индивидуальности, глубокое уважение друг к другу. В из произведениях запечатлен дух времени» [20, с. 50, 51]. Авторка зазначила, що творам цих митців притаманне домінування форми над реальністю, характерним є звернення до давніх технік, їх вдосконалення та розвиток.

Характерною рисою І. Моргунова, як і О. Єрофеєвої є відчуття внутрішньої свободи. В статті О. Левоненко «Лиризм со штрихами монументализма» [22, с. 4], що вийшла в 2000 році в газеті «Время», викладені роздуми подружжя щодо радянського періоду застою, в який художникам випало жити та творити і який значною мірою співпав з часом формування та розвитку творчої особистості митців. Вони зазначали, що

навіть в період застою можна було залишатись вільним від зовнішніх обставин завдяки літературі, поезії, музиці.

1.2. Методика і джерельна база дослідження

Дослідження базується на загальнонауковому принципі історизму та комплексному підході до вивчення особливостей художньої мови емальєрного мистецтва в творчості художників І. Моргунова та О. Єрофеєвої.

Сценарій дослідження передбачав залучення низки різноманітних методів: теоретичні методи узагальнення, формалізації, абстрагування використовувалися в формулюванні постановки проблеми та результатів дослідження; компаративний метод, синхроністичний та історико-діахронний, проблемно-хронологічний, історико-культурний методи залучалися при вивченні літературних джерел, що підіймали означену проблематику, а також до вивчення творчих манер в контексті історико-культурних процесів та мистецьких явищ. Як базові мистецтвознавчі методи визначені метод іконографічного аналізу, структурно-семантичного та інтерпретаційного підходів, дискурсивному методі тощо в художньо-образному й стильовому аналізі творів мистецтва.

Джерельну базу дослідження склали художні твори, що зберігаються у фондах художніх музеїв, галерей та приватних колекцій, зокрема, у родинному архіві О. Єрофеєвої (наприклад, такі роботи, як «Яблуневий Спас» О.Єрофеєвої і І. Моргунова, твори із серії «Загадкове життя», «Крокодили», «Синя квітка» О. Моргунової).

У роботу увійшли візуальні матеріали із монографічних [3] й періодичних видань, наукових збірок [26, 27, 29, 33], альбомів і каталогів до виставок [43], а також візуальні матеріали із власного архіву авторки – світлини інтер'єрів станції Київського метрополітену «Видубичи», оздобленої роботами О. Бородая та О. Бабака; станції Харківського

метрополітену «Ботанічний сад», «Олексіївська», «Перемога», а також авторські світлини оформлення Храму Іоанна Богослова (Харків).

У дослідженні були використані матеріали інтерв'ю авторки диплому з художницями О. Єрофеєвою та О. Моргуновою [15], що надали можливість уточнення й корегування в атрибуції певних робіт.

В осмисленні теоретичних питань даного дослідження було взято до уваги ґрунтовні фахові праці, що порушували питання з історії образотворчого мистецтва України XX - XXI ст., а також з окремої наукової проблематики, як-от еволюції стилів мистецтва, проблем композиційного вирішення, колористики тощо: роботи П. Флоренського, Д. Сарабьянова, В. Бичкова, Е. Бреполь, Ю. Бородай, та інші.

Висновки до розділу 1. Автори, які аналізували українське мистецтво періоду кінця XX – початку XXI століття, обов'язково звертались до творчості Ігоря Моргунова та Ольги Єрофеєвої, віддавали належне їх творчім манерам, професіоналізму та майстерності.

Такі автори, як В. Мизгіна [25] та Ю. Бородай (Довгань) [3] приділили увагу й молодшому поколінню сім'ї – Олені Моргуновій та її самобутній художній манері. Науковці більше уваги приділяли формі зображення, художній майстерності, стилістичній манері, технікам і менше тлумаченню та поясненню авторського тексту, сенсам та змісту робіт, тематичному спрямуванню. Науковці практично не приділяли уваги сакральній темі в творчості митців, зокрема, роботі над іконами на емалі для Храму Іоана Богослова, не займались ґрунтовним аналізом і систематизацією їх творчості. Тому незважаючи на наявність значної кількості фахових наукових джерел, присвячених в тій чи іншій мірі творчості І. Моргунова, О. Єрофеєвої та О. Моргунової їх мистецтво потребує подальшого вивчення і аналізу з застосуванням комплексного, системного, історіко-біографічного та інших методів дослідження.

РОЗДІЛ 2

Емальєрство в українському мистецтві XX-XXI століть

2.1. Українське емальєрство XX – XXI ст.: генеза, становлення, традиції

Початок XX століття став часом пошуків, розвитку і надбань в українському образотворчому мистецтві. Значні трансформації торкнулись емальєрського мистецтва. Галузь мистецтва, яка проявляла себе здебільшого в ювелірному та декоративно-ужитковому мистецтві знайшла нове вираження в станковому живописі. «Перехід від мініатюрних декоративно-прикладних форм до станкових в емальєрському мистецтві в Україні вперше відбувся у творах трьох українських художниць першої половини XX ст.: Марії Дольницької, Олени Кульчицької, які працювали у Відні, та Ярослави Музики – у Львові. Цей процес спочатку був викликаний пошуком нових зображувальних можливостей стилю модерн. Пізніше розвиток станкової емалі був пов'язаний з відродженням національної самобутності та зверненням до християнської тематики, особливо в творах тих художників, які перебували за кордоном» [3, с. 19].

Після державного перевороту 1917-го року на більшій частині території України мистецтво емалі не мало можливостей для повноцінного існування і розвитку через соціально-політичні причини. Вишуканість творів з емалі не співпадала з ідеологічними настановами радянської влади. Новий етап розвитку емальєрства в Україні припав на початок 1980-х років. Це обумовлено культурно-історичними змінами. Серед важливих чинників є нові відкриття в галузі хімії, що дещо здешевили процес виготовлення матеріалів; звільнення від жорсткого поділу на «високе мистецтво» (живопис, скульптура, графіка) та прикладні види, що було характерних для радянських часів; прихід у сферу емалі монументалістів, живописців, графіків, скульпторів; відкриття кордонів і ознайомлення з досвідом зарубіжних художників.

Кінець XX – початок XXI ст. характеризується активними пошуками нових художньо-композиційних форм, створенням різноманітних образів, розширенням можливостей емалі. Ці процеси проходять не тільки в Україні, а й в країнах Західної Європи, США, Росії, Японії, Австралії. Станкові і монументальні роботи в техніці емалі стали більш поширені в порівнянні з традиційними ювелірними і декоративно-ужитковими формами емальєрства.

Мистецтво емалі має глибоке історичне і культурне коріння. Існування і вдосконалення його на території українських земель тісно пов'язано з його існуванням в інших країнах. Розквіт мистецтва емалі змінявся його занепадом і подальшим відродженням. Ще в V ст. до н.е. емаль застосовувалась при виготовленні прикрас у Скіфській культурі. За свідченням науковців вперше гаряча емаль з'явилась в Давньому Єгипті як імітація дорогоцінного каміння, потім знайшла розвиток в мистецтві Давньої Греції. Збереглись свідчення виготовлення ювелірних прикрас з емаллю в II-V ст. н.е. в Київській культурі. Паралельно емальєрство розвивалось в римських провінціях Галії та Британії. В VI ст. в Візантії емаль вперше почала використовуватись як самостійний художній прийом, а не як спосіб імітувати дорогоцінне каміння. Під впливом візантійського мистецтва з VIII ст. починає розвиватись техніка перегородчастої емалі. Осередками її розвитку на Заході Європи стали райони річок Рейн і Маас. В цьому ж регіоні в місті Лімож з XV ст. виникла нова техніка – розписна емаль. Черговий розквіт ювелірної справи і емальєрства в Київській Русі припав на X-XIII ст. Мистецькі прийоми і техніки емальєрства м. Лімож за визначенням мистецтвознавиці Ю. Бородай вплинули на мистецтво емалі в Україні в часи бароко в XVII-XVIII століттях. Наступний період розквіту для української емалі настав в кінці XIX – на початку XX століття під впливом мистецтва Західної Європи у II половині XVII ст. та Росії у II половині XIX ст. В цій період емаль включали в композицію через її художню цінність [3, с. 78].

За визначенням дослідниці Ю.Бородай (Довгань) традиційно емаль поділяється на перегородчасту і виїмчасту. Перегородчаста може бути з перегородками з листа; з перегородками з дроту; по скані. Виїмчаста, в свою чергу, буває: вітражна; по литтю, по гільйоширу; живописна, розписна, промислова. Емаль має своє застосування як в образотворчому мистецтві так і в декоративно-прикладному. Ю. Бородай (Довгань) в образотворчому мистецтві виділяє такі сфери застосування емалі: станковий живопис; монументальний живопис; монументально-декоративну скульптуру; просторові композиції, інсталяції; ікони; монументально-декоративні панно. В декоративно-прикладному мистецтві – це ювелірні вироби, прикраси, годинники; ужиткові вироби, сувенірна продукція; мініатюри сакрального характеру; вивіски, таблички, вказівники [3, с. 76-77] .

В Україні існують багаті традиції емальєрства, однак розвиток станкової емалі почався у нас лише з 1980-х років, в той час як в Західній Європі процес її масового розвитку прийшовся на 1960-ті. «В середині XX ст. емаль в станкових творах використовують декілька майстрів Західної України (одна з найвідоміших з них – Ярослава Музика)» [3, с. 24]. Станкова емаль стала більш розповсюджена в 1990-х роках і на початку XXI ст. У другій половині XX століття емаль починає розвиватись як вид монументального мистецтва, а в Україні цей процес активізується з 1990-х років XX століття.

В 1960-1970-ті роки в Угорщині, де емальєрство мало всі умови для розвитку і поширення, стали використовувати емаль для оздоблення зовнішніх площин архітектурних об’єктів промисловою емаллю. В Кечкеметі (Угорщина) в 1970-ті роки проводили симпозіуми емальєрів, які дали поштовх для розповсюдження цієї техніки. Значний вклад у відродження емальєрства в Україні і створенні сучасної школи емалі вніс Олександр Бородай, який навчався в Кечкеметі і зміг передати свої знання багатьом учням і досвідченим митцям. Сучасні емальєри створюють свої проєкти переважно на основі міді. Однак деякі майстри працюють зі сталлю і

навіть залізом. В кінці XX - на початку XXI століть станковий і монументальний вид емальєрства розвивають багато художників. Наприклад: Василь Тимко, Іван Юрков, Станіслав Вольській, Степан Марчук, Петро Чакір, Леонід Косигін, Неллі Княжовська, Олександр Михальянц, Віталій Хоменко, Іван Кириченко, Оксана Стратійчук, Михайло Ніколаєв, Серій Колечко, Тетяна Колечко, Олександр Бородай, Тамара Турдиєва, Устим Федько, Людмила Мисько, Тетяна Дреєва, Тетяна Ільїна, Анастасія Рябчук, Станіслав Юшков, Олена Моргунова, Ольга Єрофеєва та Ігор Моргунов [3, с. 19].

Отже, в сучасній Україні емальєрство, яке базується на багатовікових традиціях українських і закордонних майстрів емалі, набуло нового дихання і накопичило потенціал для подальшого розвитку і вдосконалення.

2.2. Особливості техніки емалі. Авторські практики

Леонардо да Вінчі в своєму трактаті «Порівняння мистецтв» порівнює емалевий живопис зі скульптурою: «Перевага скульптур – це стійкість у часі, однак живопис може бути таким саме стійким. Якщо він виконується на товстій, вкритій білою глазур'ю мідній пластині емалевими фарбами і потім поміщається у вогонь і там випалюється, тоді вона перевершить у вічності навіть скульптуру… Якщо бронзова скульптура довговічна, то живопис на емалі вічний. В той час як бронзова скульптура стає чорно-коричневою, то емалевий живопис зберігає яскравість та ніжність фарб та нескінченно різноманітний» [3, с. 39].

Емалювання як технологічний процес передбачає міцне зчеплення двох різних матеріалів – металів та скла. Метал виступає в якості основи, тла, на яке наносяться емалеві фарби, які є скловидним порошком з доданою до нього водою.

Фарби наносяться на металеві, частіше мідні, пластини та піддаються випалу.

«Художня емаль – засіб кольорового збагачення металевого виробу – вражає яскравою грою фарб, подібно до вітражів готичних соборів, має ніжну матовість пастелі» [4, с. 5].

Е. Бреполь в книзі «Художественное эмалирование» зазначає, що емальєр повинен добре володіти як технікою оброблення металу, так і технікою нанесення емалі. Складне, але прекрасне завдання для тих, хто має талант, терпіння та витримку [4, с. 5]. Для якості роботи дуже важливим э практичний досвід, оскільки необхідно віднайти оптимальний режим випалу. Різні види та кольори емалі вимагають різну температуру випалу: від 700 до 900 градусів за Цельсієм.

Емалеві фарби наносяться пошарово, кожний колір окремо; між масивом фарби має бути залишений резерв – смуга металу, який не вкрито фарбою. Емаль може бути непрозорою чи прозорою. В залежності від завдання майстер може кілька разів піддавати випалу емалевий виріб. Вплинути на взаємодію метала та емалі він не спроможний, можливо, базуючись на власному досвіді та інтуїції, тільки регулювати час та температуру випалу.

І. Моргунов та О. Єрофеєва неодноразово створювали в техніці емалі станкові роботи, монументальні панно, зокрема, на станціях харківського метро «Ботанічний сад» (2004), «Олексіївська»(2004), «Перемога» (2016), ікони для оздоблення Храму Св. Іоанна Богослова в Харкові. Мистецтвознавиця та емал’єрка Ю. Бородай (Довгань) в монографії «Українська емаль» писала про роботу з оформлення станції «Ботанічний сад»: «Пружний малюнок і декоративність квіткових панно стали чудовою оздобою станції метрополітену і початком роботи сім’ї Моргунових з емаллю в монументальних об’єктах. Разом із батьками Ольгою та Ігорем до освоєння техніки емалі підійшла і їхня донька – Олена Моргунова, випускниця Харківської академії дизайну. Квіти, птахи, метелики поєднуються у вир пишної краси в диптиху «Літо», цим роботам притаманні ясні, чисті й соковиті кольори. В іншому диптиху Олени Моргунової,

«Загадкове життя», головну роль відіграє лінія – графічні зображення на золотому тлі та веселий анімалістичний сюжет справляють приємне враження, злегка нагадуючи графіку Міро» [3, с. 11]. Цю роботу художники створили за консультаціями О. Бородая. Саме у нього вони вчились основам цієї древньої та складної техніки. Олександр Бородай вважається засновником сучасної української школи емальєрів.

Найбільш складною і кропіткою була робота майстрів над іконами для Храму Іоанна Богослова. Перш за все, техніка виконання, яку вони застосовували раніше, не підходила для створення ликів, необхідно було її вдосконалювати та переробляти. «Звичайну ікону на емалі не напишеш», - вказала Ольга Єрофеєва [15, с. 142]. Це обумовлено багатьма факторами.

Фактично, під час роботи над цим проєктом майстрами була створена своя, авторська техніка, яка є відмінною від базових знань, отриманих від майстра-емальєра О. Бородая. «До цього замовлення на емалі ми робили лише квіти та птахів, а лики – це зовсім інша справа. Як їх робити? Ми взялись за роботу. Вона виявилась дуже складною. Всю роботу з емаллю ми робили в Києві тому, що в нас не було муфельної печі для випалу. Ми все літо 2008-го року працювали в майстерні, в підвалі, сушили, а потім везли на машині випалювати на емалевому заводі», – пригадує Ольга Єрофеєва [15, с. 140]. У майстрів І. Моргунова та О. Єрофеєвої була ціла група помічників, перш за все, це дочка і співавторка Олена Моргунова та її чоловік Григорій Курінний, який навчався у О. Бородая техніці випалу. У своєму інтерв'ю О. Єрофеєва підкреслила, що вся сім'я працювала над кількома проєктами разом, що всі вони взаємозамінні. «Коли працювали над емалями для «Олексіївської», ми з мамою фарбуємо, а тато з Гришею обжигають», – пригадувала Олена Моргунова [15, с. 141]. Для цієї династії митців спільні емальєрські проєкти — є родинною справою.

Ольга Єрофеєва, розповідаючи про роботу над іконами, зазначала, що спочатку для роботи під техніку емалі розроблявся ескіз. Майстриня малювала з маленьких ікон, потім малювала так звані «картони» в

натуральному розмірі. Далі з картону через копіювальний папір зображення переносилось на мідні платини. Кожне зображення складалось з двох та більше пластин. Потім контур уточнювали фломастером, щоб лінія була бездоганною. Необхідно це робити саме фломастером, а ні олівцем, оскільки грифель залишається на міді при випалі, а фломастер випаровується.

Наступним етапом роботи є підбір палітри. Авторка застосовувала основи живопису в схематичному вигляді: щоб створити об'єм та надати пластичність зображенню, необхідно колір розкласти на тон, напівтон, рефлекс, тінь, світло. Також треба врахувати що тепле, а що холодне. «І так писати, як казала Яблонська», – зазначила майстриня [15, с. 142].

В пластичному рішенні самим незрозумілим виявилося зображення чорних плащів деяких святих (наприклад, Феодосія Печерського або Антонія Печерського). Проте, Ольга Єрофеєва знайшла рішення: пластичний масив чорного кольору подрібнила драпіюванням.

При нанесенні фарб важливим було їх не змішувати, оскільки складно спрогнозувати, як окисли металів взаємодіють один з одним. Однак, якщо немає завдання створити об'єм, то можна експериментувати та дивитись, який буде результат змішування. Крім цього, дуже важливо, щоб поверхня фарби була рівною й однорідною, щоб не залишався слід від пензля. Особливо й витримати певну консистенцію фарби: вона має бути густою. Мідну пластину, що виступає в якості резерву, можна після висихання фарби зачищати, надаючи їй блиску. В цих іконах резерв зачищали щіткою та наждачним папером. Цю кропітку та складну частину роботи любив виконувати Ігор Моргунов, про що пригадувала в інтерв'ю дочка майстра Олена Моргунова [15, с. 143]. Складність цієї роботи була обумовлена тим, що вдосконалити лінії було важко, оскільки фарба після висихання до випалу стає схожою на сухий пісок, на неї неможна класти руку, треба працювати обережно, акуратно й точно, щоб лінії були рівні.

Далі відбувається процес випалу. Під впливом температури колір фарби змінюється, тому необхідно точно дотримуватись певної температури

для співпадіння кольорів на різних частинах одного зображення. Ставалось таке, що необхідно було деякі частини переробляти.

Олена Моргунова згадувала про винятковість проєкту для Храму Св. Іоанна Богослова: «Ця робота багато в чому була особливою, наприклад, відмінною від емалі на станції метро «Перемога» за кількістю випалів. Звичайно ми робили до 3-х випалів: основний та флюс (глазур, скловидне прозоре покриття), а тут їх було більше – до 6-ти разів. Спочатку робили сіру підложку під одяг, кольори, тіні, обличчя. А якщо щось не виходило, виправляли й знову в піч. Була небезпека перетримати пластину в печі і колір не буде співпадати на різних частинах картини. Все біле було в кінці. Після випалу я писала шрифти та німби холодною емаллю. З буквами було непросто розібратися, була потреба консультуватись. Ми пропонували заповнити німби сусальним золотом, але тоді замовники вирішили цього не робити» [15, с. 143].

Повернімось до того, чому емальєрську техніку О. Бородая митці вимушені були переосмислити, доповнити та корегувати. Для робіт Олександра Бородая був тривалий випал емалі, під час якого фарби ставали темними, зокрема, темними були обличчя персонажів. Автор бажав досягати саме такого ефекту, але для монументального живопису й створення ліків святих такий стан зображення був недоречним.

Ігор Моргунов, Ольга Єрофеєва, Олена Моргунова та Григорій Курінний віднайшли оптимальні критерії умов випалу, щоб уникнути так званих «прогарів». Крім того, треба зазначити, що процес випалу дуже шкідливий для здоров’я, роботу треба виконувати в протигазі.

Чому для авторів було важливо робити обличчя світлими? Звісно тому, що це не обличчя, а ликі. Ольга Єрофеєва в своїй мові застосовує виключно слово «лик», коли говорить про образи, зображені на їх іконах. Навіть, в розмові відчувається її шанобливе ставлення до цих образів.

Під час роботи над ликами святих майстри знайшли власне рішення для створення ефекту світлоносності. Образи були готові, залишалось

опрацювати обличчя. І. Моргунов віднайшов потрібне рішення: застосував білу матову фарбу і за допомогою компресора зробив напилення. Внаслідок застосування такої техніки обличчя вийшли легкими та повітряними.

Як зазначила О. Єрофеєва, вона прописала ликі в живописній манері і була щаслива, що особисто виконала це завершальне завдання[15, с. 141].

Висновки до розділу 2.

Отже, емаль є кропіткою та вишуканою технікою, яка має багатовікові традиції і пройшла довгий шлях від мініатюрних ювелірних прикрас скіфських часів і давньоєгипетських прикрас фараонів до станкових і монументальних робіт сучасності. Складність роботи з цим матеріалом компенсується його вишуканістю і стійкістю у часі.

Базуючись на дослідженні Ю. Бородай (Довгань), можна стверджувати, що серед харківських митців тільки родина художників О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових є провідними художниками емальєрами [3, с. 51].

Художники родини О. Єрофеєвої та І. й О. Моргунових досконало опанували техніку емальєрства, внесли в технологічний процес живописної емалі власні доповнення. Зокрема, для створення витончених образів святих автори застосували техніку напилення, для посилення ефекту світлоносності і відточення чистоти ліній - полірування мідної основи до блиску. Завдяки цьому вони змогли створити неповторні роботи, сповнені аристократизму і вишуканості.

РОЗДІЛ 3
Емальєрне мистецтво художників О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових

В роботах художників Ольги Єрофеєвої та Ігоря Моргунова емальєрство стало засобом для створення неповторних образів в різних жанрах і видах живопису. Володіння технікою емалі надало можливість майстрам застосувати її у станковому і монументальному живописі. Є сенс виділити окремо монументальний живопис в жанрі іконопису і монументально-декоративний живопис – декоративні панно для станцій Харківського метрополітену.

3.1. Станкові твори митців в техніці емалі

Вивчення станкової творчості в техніці емалі Ольги Єрофеєвої та Ігоря Моргунова виявило, по-перше, жанрову різноманітність їх творів – від натюрморту і портрету до ню й тематичного полотна, по-друге, – своєрідність творчих манер кожного.

Станкові роботи Ольги Єрофеєвої в техніці емалі створюють відчуття вітальності, радості і повноти життя. Такий авторський погляд присутній в багатьох роботах майстрині, зокрема, в її натюрмортах.

Засобами емалі авторка створює композиційне рішення, яке дає можливість глядачу розглядати натюрморт, як певний набір предметів або побачити історію, яка розгортається поза межами картини.

Натюрморт натякає на певну подію, історію, частиною якої він є. В якості натяків виступають розрізане яблуко, бокал коктейлю, відображення жінки, до якого веде логіка композиційної побудови роботи. На нашу думку можна говорити про наявність ремінісценцій, пов’язаних, наприклад, з образом Венери з дзеркалом або змістом натюрморту, подібним до трактування натюрмортів голландських майстрів.

Таке трактування сюжету має право на існування, оскільки авторка багато часу проводила за вивченням робіт старих майстрів під час роботи в Бельгії і вплив класичного мистецтва на роботи О. Єрофеєвої є присутнім. Авторка знайшла власне прочитання класичного живопису через призму різних технік і експериментів з ними.

Натюрморти з динею [Іл. 1, 2] (2006) Ольги Єрофеєвої зображують предметний світ, де його елементи занурені в середовище геометричних фігур, лінеарних контурів і кольорових плям.

В натюрморті з динею [Іл. 1] (2006) перша група предметів, що розташована в лівій частині картини, включає в себе диню, кружку та бокал з кільцем цитрусу позаду них. Друга група предметів – це яблуко, яке розташоване практично по центру полотна, і ваза з яблуками.

Колористичне рішення натюрморту продиктовано мідною основою, яка проявляє себе в кольорах золотаво-червоного, золотаво-брунатного та брунатно-бузкового відтінків. Мідна основа проглядає в місцях, де вона виконує роль резерву поміж кольорових плям емалевих фарб. Масив кольорових плям виглядає так, ніби кольори мідної основи були розбілені, подібні до пастелі. При загальному площинному вирішенні побудови твору вбачається натяк на об’єм за рахунок присутності холодного відтінку коричневого кольору, що виділяє теплий колір, близький до світло-коралового відтінку. Нейтральні за тепло-холодністю білий та чорний, частково розбілений, кольори створюють виразні акценти.

Для цієї роботи, як і для багатьох інших робіт О. Єрофеєвої, характерна наявність ритмічної побудови композиції. Ритми задають геометричні фігури, які своїм розташуванням створюють певну канву картини.

Овали, трикутники, кола неправильної форми створюють динаміку і відчуття руху. Повторювані елементи округлої форми створюють власний ритмічний малюнок, виступають в якості композиційної домінанти. Три з них утворили діагональ, що підіймається з лівого нижнього кута в правий верхній кут роботи: овал дині, який виходить за межі картини, яблуко в

центрі роботи і частина кола – дзеркала, в якому відображена жінка, частина її обличчя, волосся, груди. Паралельні лінії чорного і білого кольорів мають власну ритміку, власний ритм мають трикутники. Однак ці елементи пов'язані в цілісну композицію.

Інше колористичне і композиційне рішення в «Натюрморті з динею 2» [Іл. 2] (2006). Кольорова гама окрім відтінків золотаво-червоного, золотаво-брунатного та брунатно-бузкового, білого, бежевого, доповнена синім, сірим та жовтим кольорами. Присутність бузкового кольору в цьому натюрморті більша ніж в попередньому, а чорного - менша. Тут знов є зображення коктейльного бокалу з колом цитрусу на обідку, диня і чашка. Однак, в цьому випадку зліва згруповані бокал та скибочка дині, жовтий колір шкірки акцентований тінню насиченого блакитного кольору. Дугоподібні елементи знаходять свою повторюваність в овалах бокала, дині, плями синього кольору справа від зображення бокалу. Кольорові плями в центрі композиції акцентують увагу на лінеарному контурі, який можна визначити як стилізоване зображення квітки, що з'єднує ліву частину натюрморту з правою, де розташований сосуд, диня та чашка. Кольорові плями білого, жовтого, синього, сірого кольорів, що об'єднані формою сосуду, створюють ефект відображення джерела світла.

В цьому натюрморті також є гра ритмів – дугоподібні елементи в лівій частині картини вступають в діалог з зображенням дині, а драперія в правому нижньому куті, яка складається з клаптиків кольорових плям, грає в подібність з прямокутником, що міститься над чашкою та динею. Цей прямокутник, окреслений мідним резервом, містить в собі кольорові плями, які створюють мозаїчний ефект і враження дзеркала або картини.

І знов авторка дає натяк на дещо, що знаходиться за межами простору картини. О. Єрофеєва майстерно виділяє перший план картини, кольоровими плямами зображує світлу тканину з бахромою, яка створює світлову діагональ з центру композиції в напрямку правого верхнього кута.

Емалева фарба, що накладена шарами і вкрита шаром глазурі (флюсу) посилює ефект поєднання окремих елементів смальтової або керамічної мозаїки. Водночас, в лівій частині картини присутні широкі напівпрозорі плями білого кольору у вигляді широких мазків як в олійному живописі. Таким чином в цих натюрмортах Ольги Єрофеєвої завдяки майстерному володінню технікою і відчуттю матеріалу створено враження комбінації різних матеріалів і технік – від олійного живопису до мозаїки та графіки. В цій роботі також присутні смислові акценти. Скибочка дині, пляшка незвичної форми, коктейль з цитрусом ніби натякають на насолоду від плодів, від життя, але присутність кислого цитрусу дає інший відтінок і післясмак. Пластичне рішення додає об'ємного звучання площинній роботі.

Разом з І. Моргуновим художниця працювала над станковою роботою «Яблуневий спас» [Іл. 3, 4] (2015), присвячену християнському святу Преображення Господнього або ж Спасу на горі, що в православній традиції святкується 19 серпня і вирізняється освяченням яблук нового врожаю. Поліптих за своїм композиційним рішенням, ця станкова робота, як і більшість натюрмортів О. Єрофеєвої, що про них йшлося вище, сповнений вітальною стихією, життєвою енергією людства.

Робота виконана в графічній манері, де об'єднуючим і одночасно таким, що розділяє елементом виступає мідний резерв. Він створює контур червоно-золотавого, брунатно-золотавого кольорів. Фарби, які задіяли майстри, досить лаконічні – біла, жовта, блакитна, синя. Композиційно робота сформована з деталей подібних до горизонтального фризу і чотирьох вертикальних пластин міді. Центральний елемент – яблуко складається з двох частин, подібно до того як жіноче і чоловіче начало складає гармонійну єдність інь та янь. Картина вирішена в мозаїчному ключі, де елементами мозаїки є жіночі і чоловічі образи. Автори застосували прийом розчиненості предметів і образів.

Символічним є і прочитання кольорів – синій колір традиційно колір земного людського началу і жовтий, золотавий як образ божественного

світла. Білий – колір преображення. Навряд чи автори свідомо прораховували символіку кольорів при створенні роботи, але таке символічне прочитання напрошується само, виходячи з кольорової гами, образного ряду та назви роботи.

Розчиненість в середовищі картини предметів і образів споріднюють твір з роботами доби модернізму. Переплетення змістів, сенсів, образів, майстерне поєднання народних уявлень і символізму класичного живопису в цьому творі вилилось в цікаву за ритмічним і кольоровим вирішенням мозаїку. Тут є елементи підходу до зображення форми, властиві кубізму, є щось від абстракціонізму, але апеляції до різних стильових напрямків не розривають єдність задуму, а навпаки, створюють відчуття гармонічної образно-стильової єдності.

В цій картині присутні яскраві, чисті, локальні кольори, які створюють радісний настрій свята, життєствердного начала. Гра співвідношення фарб, геометричних фігур, чоловічих і жіночих образів створює динамічний рух персонажів. Сприйняття цієї роботи йде від зовнішнього враження (impression) від поєднання та взаємодії кольорів до занурення всередину авторського тексту, глибші пласти взаємодії образів. Мідні пластини закріплені авторами на прозорому склі, що створює цікавий ефект мінливості кольору. З залежності від кольору фону, на якому знаходиться робота, та освітлення дає різні ефекти сприйняття кольору. Сама робота, її зміст є відображенням гармонійного дуету авторів Ольги Єрофеєвої і Ігоря Моргунова.

Роботи Ігоря Моргунова «Ню» та «Вечірні вікна» (2003) демонструють власний почерк митця, що характеризується сміливою манерою, чітким рисунком, скульптурністю зображення.

Так, робота І. Моргунова «Ню» (2003) [Іл. 5] виконана в експресивній сміливій манері и створює враження швидкого начерку. Хоча сама техніка емалі кропітка та потребує значних витрат часу, майстерності і витримки, це не завадило митцю створити ілюзію швидкого рисунку з натури, коли

натурниця позує, сидячи в студії на стільці. Враження швидкої замальовки посилюють широкі мазки, якими нанесена живописна емаль. Техніка виконання цієї роботи дещо відрізняється від інших робіт в техніці емалі. Автор йшов шляхом пошуку нових можливостей роботи з матеріалом. Художник спочатку наніс шар емалевої фарби, потім створив малюнок за допомогою графічного різця, після чого робота була запечена. Така техніка називається продряпування [3, с. 52].

Округлі лінії, якими автор окреслив вигіни жіночого тіла, контрастують з різкими, гострими штрихами, яким вирішено простір навколо. Діагональні лінії, світлова та кольорова діагоналі створюють динамічний напружений рух, що контрастує із спокійною, розслабленою позою жінки. Побудова композиції акцентує увагу глядача на тулубі жінки, зокрема, на її грудях і череві. Образ замисленої жінки, яка дивиться на щось, що залишилось за межами картини, несе в собі елемент загадковості. Обличчя жінки автор не показує. Відкрита композиція і винесена за межі твору частина тіла жінки спонукають глядача домислювати елементи навколишнього простору. Висока майстерність володіння технікою рисунку І. Моргунова в поєднанні з його відчуттям емалі і навичками роботи з нею дали несподіваний результат поєднання протилежностей – експресивного рисунку і текучості плавкої скловидної маси емалі.

Тим же роком датується інша станкова робота Ігоря Моргунова в техніці емалі, «Вечірні вікна» (2003) [Іл. 6]. Вона подібна за сюжетом, бо зображує оголену жінку, але відрізняється за технікою виконання та композиційним рішенням.

Різниця в техніці обумовлена тим, що автор залишив мідний резерв між масивами емалевої фарби, а не наносив малюнок графічним різцем. Подібно до попередньої роботи І. Моргунов зміг засобами живописної емалі створити ефект швидкого графічного нарису або живописної замальовки, виконаної з натури.

Майстерність рисувальника поєдналась з особливостями матеріалу і набула гармонії завдяки вдалій побудові автором композиції.

Фігура жінки розташована по центру мідної пластини. Жінка зображена в спокійній позі, ніби позує художнику, але зображення є динамічним за рахунок композиційного рішення. Поза оптикою художника залишились ноги жінки, S-образна лінія її тіла виходить за площину картини, створюючи відкриту композицію. Також динаміка досягається завдяки світловій діагоналі, яка проходить з правого верхнього кута картини в лівий нижній.

Прийом застосування світлової діагоналі майстер використовував і в інших роботах, наприклад, в полотні «Алегорія», варіанти 2005-2006 років.

У варіанті роботи 2006 року більше виражена світлова діагональ, вона посилена кольоровими доповненнями золотавого кольору. В роботі «Вечірні вікна» світлова діагональ виділена білим і блакитним кольорами. За рахунок геометричних елементів, які є образним зображенням вікон, автор створює контраст з плавними лініями жіночого тіла. Прямі лінії, що окреслюють світлові плями вікон є тлом, на якому виділяється фігура жінки.

Живописний ефект досягається за рахунок змішування емалевих фарб. Загальне кольорове рішення гармонійно поєднане з мідною основою. Автору вдалось засобами емалі відокремити жінку від тла, створити відчуття тілесності і об'єму. Мідь, яка відіграє роль резерву, виділяє і підкреслює плавні лінії тіла і виконує роль лінеарного контуру. Автор не може точно передбачити як себе буде поводити емаль при запіканні і які кольорові відтінки будуть отримані в результаті. Однак досвід, талант, майстерність і художня інтуїція художника допомогли створити гармонійний твір.

За допомогою світлового акценту в верхній правій частині картини Моргунов виділив обличчя і профіль жінки. Лінія контуру з міді підкреслена світловою плямою білого кольору з домішками блакитного.

Слідкуючи поглядом за світловою діагоналлю глядач звертає увагу на живіт та груди жінки. Центр картини - частина світлової діагоналі з

вкрапленнями охристого відтінку акцентує увагу на центрі динамічної композиції.

В лівій частині картини, зліва від спини жінки автор за допомогою геометричних фігур і кольорових плям блакитного та розбіленого мідного кольорів створив відчуття заповненого простору. Права сторона картини не подрібнена лініями або кольоровими плямами. Автор створив враження відкритого, необмеженого простору в тому напрямку куди направлено погляд жінки.

Автор не ідеалізує тіло, глядач бачить звичайну сучасну жінку. Однак, тріщини, що розійшлися по емалі, створюють ефект давнини, додають відчуття позачасовості і тяглості від минулого через сучасність до майбутнього. Особисто на мене ця робота, побачена на посмертній виставці Ігоря Моргунова, справила сильне враження. Техніка емалі, застосована в станковому творі мистецтва в поєднанні з художньою майстерністю автора дала відчуття співставного з враженням від споглядання древньо-грецької чи крито-мікенської мозаїки, скіфських прикрас з емаллю або лунниці з емаллю II-IV століття чи фібули з емаллю.

Оголені жінки І. Моргунова випромінюють цнотливість і спокій, в них немає відвертості і виклику, що споріднює їх образи з кращими зразками класичного мистецтва.

Тема вікон знайде своє продовження в спільній роботі Ольги Єрофеєвої і Ігоря Моргунова над оздобленням станції метро «Олексіївська», в якій приймала участь їх дочка Олена Моргунова. Вона також набула навички емальєра і створила ряд власних станкових робіт на емалі.

Це такі картини, як «Портрет Нарбута» [Іл. 7] (2006), «Риби» [Іл. 8] (2006), серія «Загадкове життя» [Іл. 9, 10] (2007), «Крокодили» [Іл. 11] (2007), «Портрет Архипенка» [Іл. 12] (2008), «Синя квітка» [Іл. 13](2016) Олена Моргунова, як і її батьки, експериментує з технікою, з композиційними рішеннями. Роботи з серії «Загадкове життя», подібно до твору «Ню» Ігоря Моргунова, виконані графічним різцем по флюсу (емалевій глазурі)

продряпуванням, після чого роботи були запечені. В роботі «Риби» застосовані обидва прийоми - частково був залишений резерв, частково застосовано графічний різець. Інші створені з залишенням резерву між емалевими фарбами.

В станкових роботах Олени Моргунової присутні графічність і декоративізм, площинність і узагальнення образів, симультанність і експресія композиційних рішень. Для її творів характерним є такий самий модерністський підхід, як в багатьох роботах батьків. Вона розчиняє образи в просторі картини, створює власний космос, куди занурює персонажів своїх робіт. Її портрети вирішені чіткими сміливими лініями і кольоровими плямами. В портретах роботи О. Моргунової вбачаються навички вмілого плакатиста, що сміливо застосовує їх за допомогою емалі. У Олени Моргунової власний почерк та самобутня авторська мова, хоча позитивний вплив творчої манери батьків на формування художниці відчутний. Набуття досвіду і навичок авторкою тільки посилює гармонію і взаємозв'язок двох поколінь талановитих художників.

3.2. Емалевий іконопис О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових (Храм Св. Іоанна Богослова, Харків, 2008): особливості художньої мови

Унікальною роботою з точки зору досконалості виконання, духовної наповненості і плідної співпраці художників родини Ольги Єрофеєвої і Ігоря й Олени Моргунових є їх емальєрський проєкт, створений для Храму Св. Іоанна Богослова. Робота ця стала масштабним зверненням майстрів до сакрального мистецтва. Художники виконали ікони для оздоблення двох шестигранних барабанів та дзвініці.

Первинно мистецтво як таке вийшло у суспільний простір з сакрального, релігійного, що формувалось та розвивалось в межах церковної

традиції при храмах та монастирях. Пройшовши довгий шлях від релігійного, сакрального до світського й профанного, мистецтво багатьох сучасних художників приходить до першоджерел, майстри шукають свої священні мотиви, свої образи Божественного горнього світу – будь то образи природи, чи образи святих чи сакральні символи. Тонке відчуття гармонії навколишнього світу знайшло своє відображення у творах кожного з родини І. і О. Моргунових – О. Єрофеєвої. Пошуки сакральної образності у природньому бутті, в радощах людського життя поступово привели майстрів до образів сакрального мистецтва, навіть, до іконопису.

З іншого боку, давня, кропітка та довговічна техніка художньої емалі, яку використовували ще прадавні майстри, освоєна митцями, стала своєрідним дороговказом на цьому шляху. Родині митців підвладні будь-які завдання: як дотичність до сакрального – виконання ікон для оздоблення дзвінниці храму та бань, увінчаних куполом, так і естетизація побутового профанного простору станцій метрополітену. Ікони, створені художниками були освячені та встановлені на храмі, в якому в 1991 році відбулись богослужіння першої общини Української православної церкви, храмі, що повстав з руїн і натепер належить до Православної церкви України.

В мистецтвознавчій і культурологічній літературі неодноразово стверджується, що релігійний живопис обмежував митців в самовираженні, не давав можливості розкрити творчу індивідуальність через необхідність дотримання жорстких вимог канону.

Ще в XVIII столітті німецький поет, драматург і художній критик Г.-Е. Лессінг, порівнюючи творчість античних художників та поетів, звернув увагу, насамперед, на межі їх мистецької свободи: «чи мали вони обидва цілковиту волю, прагнучи до якнайбільшої чинності мистецтва свого, чи, може, улягали якомусь зовнішньому примусові. Для стародавнього митця таким зовнішнім примусом була часто релігія. Твір, що йому повинні були поклонятися й молитися, не завжди міг бути такий довершений, аніж якби він мав єдину мету – тішити глядача» [23, с.126]. У своєму програмному

трактаті «Лаокоон» Г.-Е. Лессінг аналізував античне мистецтво, однак це висловлення справедливе для мистецтва християнської доби. Митці, що працювали в межах церковних канонів, завжди були обмежені певними засобами виразності та особливостями створення образів.

Проте, парадоксальність ситуації в українському суспільстві, як здається, полягає в тому, що в умовах пострадянської України звернення до релігійної тематики постало скоріш проявом свободи митців, аніж проявом її обмеження. За твердженням мистецтвознавиці О. Осадчої, в період 1960-1980 років в українському мистецтві «розвиток релігійної тематики фактично знаходився у нелегалізованому стані і звернення до неї було одним з форм інакомислення. Окрім свого опозиційного спрямування, вона була синхронна розвитку позацерковної релігійності та створенню неофіційних релігійних спільнот, що спостерігається в 1970-ті р.р. Відтак, нечисельні митці, які використовували у своїх творах християнські образи та символіку, були учасниками нонкомформистського руху» [34, с. 8].

О. Єрофеєва і І. Моргунов не належали до когорти нонкомформістів, їх творчість не носила дисидентського спрямування, але майстри в повній мірі намагались реалізувати своє право на свободу творчості, протистояли стереотипним формам мислення та владним директивам, що спотворювали авторську мову художників, завжди були і є новаторами й експериментаторами, пасіонарними особистостями, які завжди йшли в руслі історичних тектонічних суспільних і мистецьких зрушень.

В даному випадку вони стикнулись с проблемою художнього самовираження з дотриманням церковного канону. Надскладне завдання – створення ікон в техніці емалі у відповідності до вимог канону для храму І. Моргунов та О. Єрофеєва спільно з О. Моргуновою виконали досконало.

Як зазначав богослов, мистецтвознавець, поет, інженер П. Флоренський в своєму творі «Іконостас»: «ікони – «видимі зображення тайних та надприродних видовищ», за визначенням святого Діонісія Ареопагіта. І ікона завжди: або більше себе самої, коли вона– небесне видіння, або менше, якщо

вона якійсь свідомості не відкриває світу надчуттєвого й не може бути названа інакше, як розписаною дошкою. Глибоко помилковий той сучасний напрямок, відповідно до якого в іконописі належить бачити давнє мистецтво, живопис, і помилково перш за все тому, що тут за живописом взагалі заперечується власна її сила: навіть і взагалі живопис або більше або менше самого себе. Будь-який живопис має за мету вивести глядача за межу чуттєвого сприйняття фарб та полотна в деяку реальність, і тоді живописний твір поділяє зі всіма символами взагалі основну їх онтологічну характеристику – бути тим, що вони символізують» [45, с.14].

В тому ж «Іконостасі» П. Флоренський писав, що згідно до одного з визначень Сьомого Вселенського Собору живописцю належить лише технічна сторона справи, а сама установа (тобто побудова, композиція, навіть більше, - взагалі художня форма) вочевидь залежала від святих отців. І це, на думку автора, свідчить не про антихудожнє доктринальне нормування іконописної творчості зовнішніми по відношенню до нього, як такого, міркуваннями та правилами, не про цензуру ікон, а свідчить, кого саме Церква визнавала й визнає істинними іконописцями – святих отців. Це вони творять мистецтво, бо вони споглядають те, що належить зобразити на іконі [45, с.15]. Автор говорить про розуміння іконопису як засобу надчуттєвого пізнання, тими, хто писав ікони та тими, хто керував писанням.

Можна стверджувати, що при написанні ікон художниками творчої родини Моргунових – Єрофеєвих саме так і відбувалось, як вважав отець Павел Флоренський, оскільки створення образів проходило під керуванням настоятеля храму Іоана Богослова отця Віктора Маринчака. Натомість сама техніка виконання ікон на емалі говорить про високий рівень свідомості митців, адже «тільки духовно багаті люди знайдуть в художньому емалюванні творче задоволення» [*цит. Ю. Шнайдера за посиланням*: 4, с. 5].

Якщо поглянути з такої точки зору, то створення ікон на емалі для сакральної споруди – церкви, стало цілком логічним продовженням творчості художників І. Моргунова, О. Єрофеєвої та О. Моргунової: від декорування

повсякденного («профанного») простору митці прийшли до оздоблення сакрального.

Програма оформлення харківськими митцями Церкви св. Іоанна Богослова складалась із створення ікон для зовнішнього оздоблення дзвіниці і двох барабанів церкви [Іл. 14, 15, 16].

Зображення святих, що прикрасили барабани, ростові ікони, які мають досить великий розмір – до 120 см завдовжки. Загальними формальними рисами всіх ікон є дотримання канонічної іконографії. Авторське чуття допомогло відтворити дух ікон, що відповідає візантійському мистецькому канону, який був прийнятий з давніх часів на українських землях. Як в візантійських іконах авторами передано відчуття, яке було притаманне творам середньовічних візантійських і давньоруських іконописців – відчуття позачасовості та позапросторовості зображеного. «Створенню ефекту позачосовості та позапросторовості зображеної події в візантійському живописі сприяв і особливий характер зображення дій персонажів. Будь-яка, навіть миттєва подія під пензлем іконописця часто уповільнює свій темп, а то й зовсім призупиняється, перетворюючись з зображення дії на її знак» [5, с. 178].

Фігури Христа, Богородиці, апостолів та святих зображені фронтально, що в широкому сенсі є символом духовного спілкування персонажа з глядачем, в вузькому сенсі – «явлення» святих парафіянам. До специфічних, естетично значущих особливостей мови візантійського мистецтва відносять деформації зображуваних фігур та об’єктів фигур й предметів, які, як правило, спрямовані на посилення виразності зображення. Вони грають велику роль в створенні художнього образу. Як було зазначено вище, Ольга Єрофеєва відмічала непропорційність фігури Христа-дидятка і їй, як художниці, що добре відчуває пропорційні співвідношення, хотілось виправити цю деформацію. Однак, вона свідомо утрималась від виправлень.

Як зазначав В. Бичков, в візантійському мистецтві можна побачити два види деформацій: корегуючі та експресивні [5, с.179]. В візантійському живописі фігура людини (такої мінливої та непостійної в житті), на противагу західноєвропейському мистецтву, поставала носієм та виразником вічних (надемоційних) ідей. Керуючись принципами візантійського мистецтва, художники відтворили глибинні принципи створення іконописних образів, що були характерні для митців, які працювали над візантійським та давньоруським іконописом. Автори змогли передати високий ступень філософсько-релігійного символізму через дотримання строгої канонічності, притаманної візантійському та давньоруському іконопису.

Ще з часів Псевдо-Діонісія Ареопагіта особлива увага в візантійській естетиці надавалась світлу й кольору. Саме в них – ключі до створення ікони. Як було зазначено в підрозділі 2.2., між плямами кольору майстри залишали резерв – мідну основу, яку було відшліфовано та відполіровано до блиску. Можна сказати, що резерв в даному випадку уподібнюється асисту. Фон, на якому зображені персонажі, залишився мідним, що також сприяє відчуттю світлоносності. Німби на момент закінчення роботи за бажанням замовників не були відполіровані чи вкриті сусальним золотом, а залишились окресленими червоним колом й ікони були встановлені в такому вигляді. Незважаючи на відсутність золочення, мідь, яка була вкрита прозорою емаллю, створює враження світла, що огортає святих, майже як в візантійській системі золотих фонів, німбів та асист, створює рівномірне сяяння й відчуття переміщення в інший вимір, в вимір духовних сутностей. В середньовічних візантійських іконах, на переконання В. Бичкова, золоте сяяння, огортаючи зображувану подію, віддаляло його від глядача, підносило над емпірією суєтного життя. В художній структурі мозаїчного зображення і ікони золото фонів і нимбів виступало важливим гармонізуючим фактором, що підпорядковував себе весь кольоровий стрій зображення [5, с. 182]. Отже, цей принцип художниками було дотримано.

Як другу світлоносну систему візантійського живопису В. Бичков відзначає систему, що виникла на підставі особливих прийомів висвітлення ліків та накладення пробілів. Давні майстри створювали ілюзію випромінювання світла самим ліком. З цим завданням сучасні іконописці впорались відмінно. Як вже зазначалось, особливу увагу майстри приділили саме лікам, які в кращих традиціях іконопису, випромінюють світло завдяки напиленню, майстерному моделюванню форми та глазуруванню. Саме такий ефект має створювати ікона – передавати внутрішнє світло, світло образів горнього світу.

За визначенням В. Бичкова, третю світлову систему в іконах та мозаїках створюють фарби [5, с. 182]. І. Моргунов, О. Єрофеєва та О. Моргунова впорались і з цим завданням – світлоносні самі по собі емалеві фарби, в ретельно підібраній гармонії відтінків і кольорів, посилюють ефект випромінення світла.

Безумовно, автори притримались семантики кольорів.

Пурпуровий колір, що є найважливішим в візантійській культурі, колір божественного та імператорського чину. Ісуса Христа зображували в пурпуровій одежі. Як знак особливої пошани в образі Богородиці також був присутній пурпуровий колір [Іл. 17; 20] Червоний як колір вогню – як караючого так і «животворного тепла» – символ життя, колір крові. В богословському розумінні – це символ істинності його втілення й майбутнього спасіння роду людського [5, с. 183]. Білий – символ божественного світла, колір одеж Христа на Фаворі, колір преображення Господнього (Матф. 17, 2). Ще в античності білий означав чистоту й святість, спрямованість до духовної простоти й піднесеності. На досліджених іконах, де зображений Ісус-дидятко – його сорочка має саме білий колір [Іл. 20, 22].

Ця естетика була збережена і в давньоруському, а пізніше й в українському сакральному мистецтві. Зелений – колір символізував юність, квітіння. Це колір земний, що протиставляється в зображеннях кольорам

небесним – пурпурному, золотому, голубому. Як зазначає В. Бичков синій та голубий кольори сприймались в візантійському світі як символи трансцедентного світу [5, с.184].

В своєму дослідженні «Іконографічний канон як художній метод в зображеннях (на матеріалі візантійських пам'яток XI-XIV ст.)» мистецтвознавиця М. Ковальова зазначила, що «канонічні елементи були створені на грунті візантійської естетики». Наведемо цитату повністю: «Теоретичною основою візантійської системи були праці ранньохристиянських філософів, де вони вперше зробили висновки щодо зовнішнього вигляду Христа як звичайної людини. Саме ці твори стали початком розвитку іконографії Боголюдини в візантійському мистецтві. Отже, на їх думку, – продовжує дослідниця, – християнський моральний ідеал не повинен наділятись зовнішньою красою, що протиставлялося естетичним принципам античності. Зміна ідеалів призвела до пошуків нових концепцій зображення, які б були спроможні розкрити новий зміст мистецтва. Таким чином, можна простежити наступні теоретичні основи візантійської естетики, що сприяли створенню системи іконографічних канонів:

- необхідність створення на землі певного образу небесного світу;

- трактування образу як єдиної об'єднуючої ланки, що наближує людину до незбагненної і невимовної суті небесного світу;

- орієнтація мистецтва на відображення не мінливого, а вічного;

- передбачення обов'язкової взаємодії образу і глядача;

- виявлення не індивідуального, а абсолютного.

Виходячи з цього, Бого-Людину (Христа) слід було зображувати як ідеальну істоту, що належить обом світам і невідривно поєднує їх. Таким чином, людина стає найвищою цінністю у світі тому, що в кожній можна відкрити Бога. Проблема розробки богословського ідеалу Бого-Людини зумовила формування іконографічних вимог до христологічних зображень» [17, с. 2].

Оскільки образ Христа займає особливе місце в іконописі, спершу розглянемо ікону Спасителя – Христос Вседержитель (Пантократор) [Іл. 17]. Ця ікона належить до традиційного для України іконографічного типу. Образ Христа виконаний в повний зріст (ростовий), права рука Спасителя не замотана у складках плаща – гіматія (таке зображення з'явилось з XI століття), група ікон, де права рука замотана в складках гіматія і видно тільки кість, найбільш древній – з VI століття. Ці різновиди науковці виділяють в окремі групи. Особливістю цього типу є наявність в руках Спасителя держави замість Євангелія. Така іконографія з'явилась з XVIII століття. Це східнохристиянська традиція, зміст якої можна визначити так: Христос і глава Церкви, і глава над світськими владиками. В західно-християнській традиції вважається, що главою Церкви є Папа Римський, тому такий іконографічний тип у них відсутній.

Христос одягнений в пурпуровий хітон з білою облямівкою, традиційно синій плащ – гіматій, замотаний на кшталт того, як античні оратори загортались в свої гіматії, адже Ісус – Бог Слово. Художники майстерно передали спокійний погляд, сповнений мудрістю, обличчя виглядає просвітленим за рахунок чіткого моделювання форми тінями та контрасного кольору волосся. Права рука благославляє паству. Ноги Спасителя босі. Вертикальні та діагональні складки синього гіматія створюють акцент на державі – яка виділяється на його фоні. Цілісне пластичне й кольорове рішення створює відчуття стриманості, спокою та гідності людини й бога.

Як зазначалось раніше, зображення на іконі Пресвятої Трійці було створено за зразком Святої Трійці А. Рубльова [Іл. 18].

Мистецтвознавець В. Шуліка, аналізуючи слобожанські ікони першої половини XVIII століття, зазначає, що літературною основою ікон Пресвятої Трійці є 18 глава книги Буття, де до Авраама прийшов Господь у вигляді трьох Мужів [50, с.107]. Автор надає мистецтвознавчий аналіз певних ікон Слобожанщини, зокрема, з Руської Лозової та посилається на візантійську

іконографічну схему, яка також знайшла своє відображення в іконі Святої Трійці І. Моргунова, О. Єрофеєвої та О. Моргунової. На даній іконі зображені троє Мужів у вигляді ангелів, що сидять за столом круглої форми, в центрі якого стоїть велика чаша. Мужі-Ангели мають крила, посохи в руках. Ангел з лівої сторони, що символізує Бога Отця благославляє їжу. Його погляд дещо відсторонений та сповнений печалі. Ангел по центру (Логос) символізує Христа. Він також благославляє їжу, дивиться на Бога Отця. На ньому хітон червоно-пурпурного кольору, гіматій - синього, що притаманне зображенню Христа та символізує подвійну його сутність як Бога та Людини. На його хітоні клав – полоса золотавого кольору, що є символом Посланця. Ангел справа – Бог Дух Святий схилив голову та також дивиться на Бога Отця. Одяг його: блакитно-синій хітон, гіматій має охристо-сірі з білим відтінки. Кольори говорять про Божественну сутність. На його хітоні також зображений клав, адже він теж Посланець. Чаша на столі символізує жертву Агнця. Поворот голів ангелів - ніби німа розмова. Незважаючи на те, що художники писали ікони з Трійці А.Рубльова, їх ангели мають власну індивідуальність, кольори гармонійно поєднані, крила написані так, що відчувається їх фактура – пір'я. Фігури ангелів вписані в простір ікони, що має форму напівсфери – символу небесного зводу. Динаміка фігур повторює цю форму та створює відчуття гармонії.

Відповідно до догматів церкви зображення Трійці мало відповідати певним принципам, а саме: триєдиність (на іконі Св. Трійці немає підписів з позначенням того хто з ангелів ким є, однак, завдяки характерним рисам можна зрозуміти хто Отець, хто Син, а хто Дух Святий), єдиносущность (всі три ангели однакові, відмінність їх лише в одязі), нероздільність (чаша одна на трьох), Трійця сопричасносущна (завжди існує разом), специфічність (єдиносущні, але у кожного своя специфіка, взаємодія (передається через поворот голів), святість (німби), живоначальність. В іконі майстрів дотримані й ці вимоги іконопису.

І. Моргунов, О. Єрофеєва та О. Моргунова створили цілу галерею образів Пресвятої Богородиці, в якій представили іконографічні типи ікон Покрова, похідної від Оранта (Молиться), Одигітрія (Така, що вказує дорогу, Провідниця), Елеуса (Милування).

«Богородиця Покрова (Протектериса) має в східній церкві окремий празник на честь чуда, яке бачив у Влахернській церкві Святий Андрій Салос, «юродивий у Христі», Він разом зі своїм учнем Епіфанієм бачив Пресвяту Богородицю, яка розпростерла над присутніми у храмі та світом Свій покров. Починаючи з XV ст. набирає щораз більшого поширення іконографічний сюжет, у якому Пресвята Богородиця тримає Свій покров; а також інший, де покров тримають два ангели, а Богородиця молиться з піднятими руками (іконографія Оранти). На Заході цей іконографічний варіант відомий під назвою «Мадонна з серпанком». Ікон цього іконографічного типу в Україні надзвичайно багато, особливо у східній її частині. Це т. зв. Козацькі Покрови, які були поширені за часів гетьманства Богдана Хмельницького у XVII столітті. У них введені світські мотиви, і ми маємо право говорити про єдність української ікони і портретного живопису» [7, с. 91] [Іл. 19]. Харківські майстри зобразили Богородицю, яка тримає Покров, в статичній позі, створили величний і монументальний образ, підтриманий симетрією композиційного рішення.

Отже, цілком ймовірно стверджувати, що автори, наслідують та продовжують традиції українського живопису й іконопису, і це очевидно в образі Покрова Богородиці. В іконі авторами майстерно передано драперії Богородиці, золотава облямівка пурпурового мафорію додає враження об’єму, скульптурності пластичної форми, зображено обов’язкові елементи образу Богородиці – наявні три зірочки на мафорії (одна на чолі та дві на плечах) як символу приснодівства: Діва до народження Христа, Діва при народженні та Діва – після народження. Вираз обличчя Богородиці транслює рівновагу, зосередженість і спокій. Це, на нашу думку, найбільш монументальне та статуарне зображення Богородиці серед інших.

Як стверджує в своїй статті «Богородиця в Українському іконному малярстві (XI-XIX століття). Основні іконографічні типи» А. Дем'янчук: «Другим за своїм значенням і частотою змалювання у митців є образ Провідниці (Одигітрії, грец. Οδηγήτρια — Вказуюча Дорогу). На іконі ми бачимо Божу Матір, яка у лівій руці тримає Дитятко Ісуса, а правою вказує на Нього. Цей тип зображення Богородиці є надзвичайно поширеним в іконографії. В українському іконному малярстві найбільш давніми іконами є Холмська, Белзько-Ченстоховська, Дорогобузька, Львівська (Домініканська), Луцька та ін.» [7, с.88]. Майстри зобразили кілька образів Богородиці цього іконографічного типу та похідних від нього. Наприклад, ікона «Визволительниця» [Іл. 20], в якій Божа матір повернута в сторону дитятка і одягнена в брунатно-пурпуровий мафорій та синьо-зелену сукню. Дитятко Христос зображений в білій сорочці і гіматії охристо-серебристого кольору. Правою рукою він благославляє, а в лівій у нього сувій, що символізує євангельське вчення.

Досліджуючи образи Богородиці в українському малярстві в XI-XIX століть, А. Дем'янчук зазначає, «що ікони цього періоду надзвичайно близькі до монументального мистецтва» [7, с. 89]. Саме ці особливості акцентуються в іконах харківських майстрів, створених ними в оформленні Храму Св. Іоанна Богослова. Монументалізм української іконописної традиції вочевидь втілений в пластичному рішенні іконографічного типу Богородиці Ніжності (Елеуса), у вітчизняному мистецтві найбільш відомого за іконою Вишгородської Богоматері (або Володимирською Богоматері) з Немовлям-Христом, який своїм личком притулився до щоки Богоматері [Іл. 20]. Нагадаймо, що «цю грецьку ікону, яку надзвичайно сильно полюбив український народ, однією з перших було проголошено у нас чудотворною» [7, с. 89]. «Вишгородська ікона Пресвятої Богородиці, – як зазначає А. Дем'янчук, – знаходилася в монастирській церкві у Вишгороді, що на північ від Києва. Після пограбування Києва Андрієм Боголюбським ікона 1155 року потрапила до Володимира-на-Клязьмі, де перебувала в Успенському соборі

до 1395 року. Далі – була перевезена до Москви. На цій іконі спостерігаємо чудове поєднання ніжності та спокою. Вона стала зразком для наслідування іконописцями Києво-Печерської лаври та майстрами інших іконописних осередків. Малюючи Богородицю з Дитятком, «українські іконописці поєднали материнську любов до дитини з поняттям Божої гідності» [7, с. 89]. Зображення Богоматері інспіроване образним й композиційним рішенням Вишеградської ікони.

Близькими за своїми образно-пластичними якостями до вищезгаданих програмних ікон є зображення Апостолів і Святих. Їх поєднує монументальність і велич, поетика і колористичне вирішення образів. Зокрема, це образи Феодосія Печерського та Антонія Печерського [Іл. 23]. Цікавим є вирішення чорного одягу цих святих, який набув об'єму через кольорове вирішення складок з урахуванням тепло-холодності. При цьому збережено цільність зображення одежі монахів.

Виразними, урочистими й ошатними є образи Володимира Великого та Ярослава Мудрого [Іл. 24], Княгині Ольги та Равноапостольної Єлени [Іл. 25], Св. Праведника Петра Капнишевського. Останній увійшов в українську історії як людина непохитної мужньої долі. Останній кошовий отаман Запорізької Січі був ув'язнений Катериною ІІ в 1776 році й висланий на Соловки. Лише через 25 років видатний державний і релігійний діяч був звільнений указом Олександра І, однак, не полишив Соловки і жив при монастирі до 1803 року (помер у віці 113 років) [Іл. 26]. В 2008 році Українська православна церква Київського патріархату приєднала його до лику святих.

Зображення історичних персонажів є традиційним для українських церков – наприклад, Софія Київська, де є стінопис з зображенням Ярослава Мудрого та його родини або ж Храм Пресвятого Серця Христового в місті Жовква, де Юліан Буцманюк зобразив національних героїв України – учасників українських визвольних змагань, історичних персонажів, релігійних діячів.

Персонажі на ростових іконах зображені так, що вони стоять на темній поверхні – на землі. Таким чином, Спаситель, Апостоли та святі об'єднують собою земне – стоячи на землі ногами, та небесне – через німби над головами, тобто, об'єднуючи матеріальне та духовне, людське й божественне.

Поєднання в оздобленні храму Іоанна Богослова образів Христа, Апостолів, Богородиці й персоналій української історії є, на наш погляд, програмною ідеєю, яка є продовженням національних традицій сакрального живопису в Україні минулих століть. І майстри – Ігор Моргунов, Ольга Єрофеєва та Олена Моргунова відчули ідею цього задуму і гідно з ним впорались, створивши незабутні образи для храму, що створені на віки завдяки техніці емальового живопису. Є лише одне застереження – ікони розташовані далеко від глядача і їх не можна розгледіти належним чином неозброєним оком.

3.3. Емалевий розпис в монументально-декоративному мистецтві родинно-творчого союзу О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових (проєкт Харківського метрополітену, 2004-2016)

Серед емальєрських робіт родинно-творчого союзу О.Єрофеєвої – І. та О. Моргунових виділяються монументальні панно станцій Харківського метрополітену: станції «Ботанічний сад» (2004), «Олексіївська» (2010), «Перемога» (2016).

В модерному українському мистецтві не часто зустрічаються родинно-творчі союзи, які б завдяки синтезу талантів, знань, навичок і самобутності митців однієї сім'ї створювали великі цілісні монументальні, монументально-декоративні проєкти, зокрема, в техніці гарячої живописної емалі.

Як зазначалось вище, О. Єрофеєва і І. Моргунов техніці роботи з емаллю навчались у О. Бородая, який зробив значний внесок у відродження

емальєрства на теренах України. Члени родини О. Бородая: дружина Тамара Турдиєва та дочка Юлія Бородай (Довгань) – також емальєри. Однак, наскільки відомо авторці цієї роботи, їх творча сім'я не створювали спільних масштабних монументально-декоративних проєктів, як родина О. Єрофеєвої – І. і О. Моргунових. О. Бородай займався оздобленням станції Київського метрополітену «Видубичі», яка була відкрита в 1991 році. Однак його співавтором був О. Бабак. Т. Турдиєва в цьому проєкті участі не приймала.

Порівняльний аналіз емалевих панно на станції метро «Видубичи» [Іл. 29, 30, 31] (Київ) в авторстві О. Бородая і О. Бабака з емальєрськими монументально-декоративними проєктами О. Єрофеєвої та І. Моргунова [Іл.] виявив різницю їх художньої мови. Для робіт О. Бородая і О. Бабака характерні виражені етнічні мотиви, стримана кольорова гама, приглушені фарби, контрастність темного і білого, лаконічність авторського вислову. В спільних роботах сім'ї О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових відчутний акцент на різноманіття природного світу, простір сповнений радістю. Їх мистецтву характерні чисті, яскраві кольори, багатогранність художнього вислову. На відміну від затемнених, підкреслено перетриманих на вогні робіт О. Бородая і О. Бабака, мистецькі емальєрні проєкти художників родини Ольги Єрофеєвої та Ігоря Моргунова випромінюють світло, грають різними кольорами.

Емальєрка і дослідник Ю. Бородай (Довгань) в своїх роботах помилково вказувала, що співавтором панно на станції метро «Ботанічний сад» поряд з О. Єрофеєвою та І. Моргуновим виступив О. Бородай. Так, наприклад, в її книзі «Українська емаль» [3, с. 71] під фото щодо оформлення станції метро (Панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль) указані імена О. Бородай, О. Єрофеєва та І. Моргунов. О. Єрофеєва. До того ж при описі сучасних осередків емальєрства та творчість провідних художників України, авторка пи ше, що об'єднала в центральний мистецький осередок творчий доробок емал'єрів з міст Києва, Дніпра і Харкова, бо знайомство з мистецтвом емалі

для художників пов’язано з ім’ям О. Бородая і «Завдяки йому названі художники дістали змогу не лише скористатись порадами, досвідом, матеріалами й устаткуванням для емалі, а й працювати пліч-опліч із майстром над спільними монументальними проєктами» [3, 51]. О. Єрофеєва вважає таке твердження некоректним, заперечує співавторство з О. Бородаєм і стверджує, що О. Бородай приймав участь в роботі виключно як консультант з технічних питань, що стосувались роботи з емаллю. Дійсно під час роботи над панно станції метро «Ботанічний сад» художники працювали в майстерні О. Бородая, оскільки у них ще не було власного обладнання, однак жодного авторського впливу чи безпосередньої участі цього художника при створенні панно не було. На підтвердження цієї тези і для спростування тези про співавторство О. Бородая можна звернутись до авторських ескізів панно Ольги Єрофеєвої, які збереглись і знаходяться у художниці [15, с. 140] [Іл. 32, 33, 34, 35].

Харківська дослідниця О. Денисенко в статі «Філософія левкасу» зазначала, що для монументальних робіт Ольга Єрофеєва та Ігор Моргунов застосовували «орнаментальні та колористичні традиції модерну». Зокрема, вона писала про станцію «Ботанічний сад»: «це, направду, не підземне царство Аїда, а квітучий ліг Персефони – з квітами і птахами, різноманітними відтінками синього, голубого, рожевого, бірюзового, лимонно-жовтого, де все закомпановано у вертикальні видовжені панно, а улюблені у символіці модерну лілії та іриси, вирішені композиційно у вигляді пишної гілки. Викликають асоціації життя» [9, с.21].

О. Денисенко писала про те, що О. Єрофеєву і І.Моргунова об’єднує живописна сила, відчуття мас, виразність контурів. Вона відзначила динаміку життя, присутню в їх роботах. Щоправда, науковиця писала це про левкаси подружжя, але такі твердження цілком справедливі і для творів на емалі цих митців [8, с.75]. «Традиції-асоціації» побачила О. Денисенко в основі тих монументальних робі митців, де «бачимо прорив у простір й водночас неглибокий об’єм, підтримку площини стіни, де підібрано кольори,

здавалося б не співставні, проте органічно-звучні й гармонійні, як того й вимагає загальний контекст» [8, с.78].

Твердження О. Денисенко є влучним, втім, як і в станкових роботах автори надихаються не тільки модерном. Над створенням панно для станції метро «Олексіївська» О. Єрофеєва та І. Моргунов працювали більше двох років. Спочатку вони вигадали абстрактну композицію з ліній, потім підібрали кольорову гамму, де домінували відтінки жовтого – бежевий, оранжевий, кофейний. Художники намагались зробити оздоблення станції теплим, дещо весняним, дещо осіннім, далі вони додали вікна, в які заглядають лелекі. Такий задум самі автори вважали сміливим вирішенням простору. Адже зображення вікон на картинах допомагають розширити станцію, а лелекі, що летять, підкреслюють стан постійного руху, який відбувається в метро протягом багатьох годин на добу [35, с.10].

«Коли знаходишся під землею, хочеться почуватись спокійно, комфортно. Згадуючи про тепло та затишок рідного будинку, який кожен з нас залишає рано вранці і біжить до метро, ми вигадали віконця, в яких горить світло, миготять квіти і птахи. До речі, лелеки – символи щастя. Вони кожного разу будуть бажати його всім пасажирам. До того ж нам з дитинства відомо, що ці птахи приносять дітей, тому лелекам саме місце на Олексіївці – в районі, де живуть багато молодих сімей [35, с.10]. Треба вказати, що в даному випадку лелекі – це елемент міфологізації, що привнесений авторами, хоча вони не мали це на меті.

На станції метро «Олексіївська» розташовані шість панно – емалеві розписи «Міські вікна» [Іл.]. С Чечельницький, який був одним з архітекторів проєкту станції, писав, що розписи створені в «стилі неомодерну» [47, с. 22]. Архітектор відзначив, що Олексіївка – територія, яка розвивається, осередок студентських гуртожитків, місце, де багато молоді. Це обумовило оптимістичну, світлу стилістику архітектурного та художнього рішень станції [47, с.22]. С. Чечельницький звернув увагу на музичну пластику ліній, взаємозв’язок між відображеним простором поверхонь і

умовним зображенням простору в декорі панно. Він вказав на сучасну модифікацію традиційного рукописного шрифту, застосованого для написання назви станції, плавну каліграфію шрифту, що асоціюється і з крилами, і з рослинними мотивами. Автором цього напису є Олена Моргунова [47, с. 23].

Д. Сараб'янов зазначав, що майстри монументального живопису модерну уникали просторових рішень. Тому акцент робився на лінійному контурі, «який "прив'язує'' фігуру чи предмет до площини, приховується перспектива, а простір часом розгортається не в глибину, а вздовж площини полотна». Отже, на його думку, «в модерні владарює не реалістичне, а стилізаторське розуміння простору» [38, с. 198]. Художня образність емальєрських проєктів родини художників О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових інспірована декоративними арабесками доби модерну. Стилізовані флоральні форми заповнюють і розширюють простір, кольорові і пластичні рішення панно площинні і декоративні без занурення вглиб і застосування перспективи.

В роботі над оздобленням станції метро «Перемога» перед художниками було поставлено складне завдання знайти лаконічне і змістовне мистецьке рішення, яке б відповідало тематиці, єдиному архітектурному задуму і тектониці колон платформи і шляхових стін. О. Єрофеєва, О. та І. Моргунови мали створити декоративні панно і оформити назву станції на шляхових стінах. На думку С. Чечельницького, історична справедливість полягає в тому, «щоб нагадати нащадкам про важкий етап розвитку нашої країни, про Другу світову війну та участь народу в перемозі над ворогом і відновленні зруйнованого міста. Ця ідея була втілена в архітектурному вирішенні станції та в її оформленні. Два панно (у техніці гарячої емалі на міді) на тему свята Перемоги прикрашають вестибюлі станції» [48, с. 105]. Ця станція метро була відкрита в серпні 2016 року, вже після початку агресії Росії проти України, анексії Криму 2014-го року. Отже станція з назвою

«Перемога» стала провозвісником подальшої перемоги України в цій агресивній війні.

Станція метро знаходиться на перетині проспекту Людвіга Свободи і проспекту Перемоги, її оздоблення мало оспівувати Перемогу 1945 року, в художньому рішенні станції мала бути присутня тематика, пов'язана з весною, квітами, «вальсом Перемоги», 10 орденів «Великої вітчизняної війни» [1, с. 23]. Однак митцям вдалось уникнути ідеологічного забарвлення, радянських наративів, відстояти власне бачення художньо-стильового вирішення простору. На сьогоднішній день ідея Перемоги і відновлення міста набула нового значення. І сам простір станції метро відіграє важливу роль в житті містян – він є бомбосховищем. Жителі Харкова, які переховуються на станції від бомбардувань та обстрілів російської армії, знайшли тут прихисток і мають можливість відчути творчій посил авторів і енергетику радості від колишньої і майбутньої перемоги, яка надихає та дарує надію. Отже, цей монументальний твір перейшов в позачасовий вимір, став актуальним та обнадійливим артефактом.

Панно розташовані на тлі білого мармуру горизонтально над сходами, що ведуть з двох боків на платформу станції метро. Їх кольорова гама стримана. Золотава мідна основа, що виконує роль резерву для емалі і відіграє самостійну декоративну роль, разом з білим кольором фону та емалі створює відчуття сяяння світла та позачасовості. Елементи брунатно-пурпурового кольору вступають в діалог з червоним гранітом, що присутній в оздобленні станції. Розбілені сірий, зелений, бузковий кольори грають роль доповнюючих кольорів, підсилюють яскравість зображення.

Пластично-кольорове рішення викликає враження урочистості та піднесення. При розташуванні на горизонтальній площині композиційно рух зображених елементів панно спрямовано вертикально. Динаміку руху вверх створюють вертикальні елементи та діагональні. Трикутники, прямокутники та ромби створюють ілюзію руху вгору. Геометрія цих елементів панно викликають асоціацію з пам'ятними стелами та меморіальними плитами та

дошками з мармуру та граніту, які встановлюють на честь вшанування пам'яті загиблих героїв та жертв війни. Тож бокові частини панно символізують меморіал пам'яті. Однак почуття скорботи зображення не викликає, бо вертикальні геометричні елементи панно створюють образ захисної непорушної стіни, яка оберігає від нападу ворога. Геометричні елементи гармонійно поєднані з флоральними мотивами. Символічна присутність гілок лавру та дубу. Дуб символізує міцність та могутність, нагадує про традиційне дерево життя, лавр – символізує славу переможців. В центральній частині панно окрім лавру та дубу зображені фанфари, що оспівують переможців. Стилізовано зображені стрічки, які огортають листя. Вони створюють іншу динамічну спрямованість ніж геометричні елементи з кутами. Стрічки обертаються навколо гілок, створюють відчуття спірального руху, закручують зображення, утворюють півкола, імітують об'єкти, які можна асоціювати із стилізованими барабанами, які наштовхують на образ урочистого військового параду. Центральна частина панно створює враження відкритого вільного простору, що випромінює біле світло. Світло слави переможців, які дали можливість потомкам жити мирним життям. Аналізуючи зображення можна сказати про наявність ремінісценцій, відсилок до зразків класичного мистецтва, наприклад, особиста асоціація авторки цієї роботи, це спорідненість до оздоблення Салону Війни і Салону Миру у Версалі. Декор Салону Війни був закінчений Ш. Лебреном в 1686 році і оспівував військові перемоги Франції, що завершились Німвегенським миром. А Салон Миру до його від'єднання в 1712 році, складав єдиний ансамбль з галерею Дзеркал і Салоном Війни [44, с.53, 60]. Звісно, прямих цитувань в даному випадку немає, але такий асоціативний ряд у глядача може бути присутній. Образи обелісків нагадують про древньоєгипетські обеліски, які присвячували богу Сонця і про конкретний обеліск – Луксóрський обеліск в Парижі, подарований Франції на початку 1830-х років єгипетським віце-королем Мухаммедом Алі й нині встановлений у осередді площі Згоди. Луксорський обеліск — це перший історичний

монумент французької столиці. Відповідно в панно можна простежити глибинну історичну тяглість – з часів мистецтва Давнього Єгипту, через класичне мистецтво бароко, ампіру, модерну і до сучасності.

В монументальному панно, присвяченому Перемозі, простежується вплив українського модерну: візуально воно нагадує вітраж чи мозаїчний декор. Рослинні мотиви є характерним для творів епохи модерну. А прийоми стилізації, зображення ідеї перемоги, ідею реальності перемоги без застосування засобів реалізму були притаманні мистецтву доби модернізму.

Оленою Моргуновою було розроблено «графічне вирішення назви станції, що розташована на шляхових стінах, виконана в граніті і доповнена емалевими деталями, що символізують квітку перемоги, яка служить акцентом в організації простору» [48, с.105]. С. Чечельницький так описує особливу урочистість в організації простору: «Перемога – це радість, це свято, це початок нового життя, це надія» [48, с. 105]. Геометричні елементи панно гармонійно поєднані із стилізованими квітами бузку. Вони символізують весну, час цвітіння цих рослин. Саме навесні, в травні переможців зустрічали в Харкові після перемоги. Авторам вдалось уникнути ідеологізованої радянської стилістики, якої вимагав від авторів тодішній мер Харкова Г. Кернес.

Спромоглися автори уникнути й зайвої пафосності, яка часто викликає відторгнення та несприйняття у глядача. Митці без прямого цитування, художніми засобами монументального живопису, занурюють глядача в дух естетики прекрасного, що має тяглість від древнього мистецтва і наповнюється динамікою бароко, нефігуративністю чистого мистецтва модернізму, величністю і урочистістю ампіру, рослинними і флоральними мотиви та символікою українського модерну.

Отже, Ольга Єрофеєва, Ігор Моргунов та Олена Моргунова створили гармонічний, врівноважений, стриманий і водночас урочистий і світлий узагальнений образ Перемоги як такої.

Мистецтво художників родини Єрофеєвої-Моргунових певною мірою позбавлене автономності, повсякденність апропріювала їх твори монументального мистецтва, зробила їх необхідним атрибутом щоденного буденного життя. І це добре, бо завдяки їх роботам естетична складова входить в життя кожного, хто стикається з роботами цих майстрів, навіть на рівні підсвідомості.

Всі їх монументально-декоративні панно гармонійно співіснують з архітектурними рішеннями простору станцій метро. В умовах, коли метрополітен Харкова використовується в якості бомбосховища, гармонійний, естетично врівноважений архітектурний простір благотворно впливає на людську психіку, надає відчуття захищеності. На противагу агресивному зовнішньому середовищу внутрішній простір станції метро заспокоює та гармонізує емоції.

Особливо це стосується панно на станції «Перемога», яке транслює піднесений настрій, надихаючи на вірю у Перемогу.

Висновки до розділу 3. Дослідивши станкові роботи митців родини Ольги Єрофеєвої - Ігоря й Олени Моргунових, стає очевидним, що кожен з них має власну авторську мову, самобутню творчу манеру, власні навички і технічні прийоми. Автори не уподібнюються один одному, не копіюють робіт, а створюють унікальні в своїй індивідуальності роботи. В спільних емальєрських проєктах художники родини О. Єрофеєвої - І. й О. Моргунових проявили себе як єдиний цілісний творчій колектив, династія митців, які гармонічно співіснують в образотворчому просторі, посилюючи мистецький потенціал один одного, створюючи власний естетично досконалий і впорядкований світ кольору і гармонії, що прикрашає суспільний простір.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження за темою «Емальєрство в мистецьких проєктах родини художників О. Єрофеєвої і І. Моргунова» дає підстави сформулювати наступні висновки:

1. Аналіз фахової літератури довів, що емальєрне мистецтво в творчості харківських художників – родини О. Єрофеєвої - І. Моргунова – не постало предметом спеціального фахового дослідження, втім, потрапило в поле уваги вітчизняного мистецтвознавства в публікаціях Ю. Бородай (Довгань). Авторка низки ґрунтовних розвідок, присвячених історії розвитку й сучасного стану української емалі (2009, 2013), відзначила приналежність мистецтва художників Ольги Єрофеєвої, Ігоря Моргунова і Олени Моргунової до кола сучасних майстрів-емальєрів, й систематизовала в їх роботах різні види емальєрських практи [3]. Основний корпус досліджень був сфокусований на монументальному мистецтві харківської родини: вивченню настінних розписів (Гірського та Хіміко-технологічного інститутів, Будинку природи, Дніпро, 1980-ті рр.) й декоративних панно (для метрополітену, Харків, 1984, 2004, 2010, 2016). Творчості митців присвятили свої публікації А. Півненко [36], О. Денисенко [11], В. Мизгіна [25, 26], Г. Скляренко [42], З. Чегусова [46], О. Є. Котляр [19], В. Немцова [31], С. Чечельницький [47, 48] та інші. Науковці підкреслии вагоме місце художників в контексті формування особливостей харківської монументальної школи останньої чверті XX ст. Станкове мистецтво О. Єрофеєвої - І. Моргунова постало предметом мистецтвознавчих рефлексій на початку 2000-х років після низки персональних й групових виставок, серед них важливими є публікації О. Денисенко [8, 9, 10], Л. Лаврикової [20], О. Левоненко [22]. Фахівці неодмінно відзначають митців, як самобутніх, високопрофесійних майстрів, які приділяють увагу не тільки пластично-колористичним особливостям матеріалів при створенні образів, в яких закодований певний змістовний і навіть філософський зміст. Мистецтву

дочки художників О. Моргунової приділила увагу в своїх статтях В. Мизгіна [25].

2. Встановлено, що сучасне емальєрство в Україні має глибинне коріння, що бере свій початок з глибини віків. Мистецтво емалі на українських землях існувало ще в V столітті до н.е., про що свідчать ювелірні вироби і прикраси Скіфської культури. Емальєрство віками йшло шляхом розквіту і зазнавало занепаду, потім знов відновлювалось, зазнавало впливів мистецтва країн Західної Європи і Сходу. В різні часи виробах з емалі відчувався вплив візантійського мистецтва, великих стилів – бароко й модерну, самобутнього мистецтва київської Русі, прояви сакрального і декоративно-ужиткового мистецтва. В XX-XXI століттях ці та інші впливи знайшли своє вираження в творчості сучасних митців. Вдосконалення виробництва емалі і зміни в історично-культурній площині в кінці XX століття дали можливість емальєрству розвиватись на теренах України, а художникам навчатись і вдосконалювати свої навички в цій кропіткій і складній справі. Особливості техніки емалі дають можливість майстрам проявляти власне художнє бачення, образно-стильові особливості, експериментувати і вдосконалювати техніку і майстерність. Емаль із мініатюрного ювелірного мистецтва в XX-XXI столітті трансформувалась в станкові твори і знайшла своє застосування в монументальному мистецтві, монументально-декоративних панно, скульптурі, іконописі і різних інших сферах. Художники родини О.Єрофеєвої – І. і О. Моргунової внесли помітний внесок в розвиток ємальєрства, за визначенням Ю. Бородай (Довгань) вони є провідними емальєрами України, які представляють Харків.

3. Встановлено, що кожен з художників родини О. Єрофеєвої – І. та О. Моргунових в станкових роботах проявив себе як самобутній митець, з власним почерком, авторським баченням і творчими експериментами. Особливістю емалі є певна непередбаченість результату і тому знання і навички митця в поєднанні з власною авторською інтуїцією кожного з них допомагають створити унікальні живописні станкові полотна.

Високий рівень мистецької маестрії засвідчив майстерне опанування художньою технікою емалі – кропіткої й складною у виконанні.

В роботах авторів простежуються тенденції, характерні для модернізму: площинність, відсутність перспективи, симультанність об'єктів і предметів, гра і символізм кольорів, в деяких роботах розчинність образів, сміливі кольорові рішення («Натюрморт № 1», «Натюрморт № 2» О. Єрофеєвої, «Яблуневий спас» О. Єрофеєвої і І. Моргунова, серія «Загадкове життя», «Крокодили», портрети Архипенка і Нарбута О. Моргунової та інші). В роботах митців присутній аристократизм і класичність художньої манери, чистота лінії і чіткість вислову («Ню», «Вечірні вікна» І. Моргунова). Роботи авторів передають настрій і транслюють певні почуття: радість, спокій, вітальність, замисленість, динаміку руху чи грайливість святкування.

4. В іконах, виконаних для Храму Св. Іоанна Богослова живописність виступає не тільки характеристикою обраної техніки. Кольори, що застосовані у відповідності до канону, гармонійно поєднані й формують скульптурність форми та передають об'єм, створюють ефект світлоносності. Характерним для художників є глибинна емоційність образів, високий ступінь узагальнення та врівноваженість.

Незважаючи на точне наслідування вимог канону, впізнаваним є аристократизм творчої манери митців, вишукана авторська мова, культура відчуття кольору та чіткості ліній.

Митцями пройдений шлях набуття власного духовного досвіду – в їх доробку є і побутовий («профанний») простір станцій метрополітену і сакральний – дзвіниці храму та бань, увінчаних куполами.

Створення образів для Храму Іоанна Богослова стали прикладом наслідування принципів іконопису українського малярства попередніх віків та продовження традиції візантійської естетичної програми.

Отже, іконописні образи храму Іоанна Богослова Ігоря Моргунова, Ольги Єрофеєвої та Олени Моргунової є продовженням традицій українського іконопису.

5. Встановлено, що багато науковців простежують барокові мотиви, вплив модерну і традицій українського мистецтва в емальєрських проєктах художників родини О.Єрофеєвої – І. і О. Моргунових для станцій Харківського метрополітену («Ботанічний сад»), мистецтвознавці відмічають індивідуальність манери кожного.

Встановлено, що в монументально-декоративних роботах присутні елементи, характерні для мистецьких практик доби модернізму. Це розчинність образів, зануреність предметів в своєрідний космос, середовище автономного існування ліній, кольорових плям, геометричних фігур, світла і пластики емалі на мідній основі (станція метро «Олексіївська»). Для авторів характерно переосмислення мистецтва попередніх епох, синтез і сінергія спільної творчої роботи, постійного пошуку і розвитку. В монументальних емальєрських проєктах художників, виконаних для Харківського метрополітену, сконцентровані всі найкращі риси творчості митців. Особливо треба виділити відчуття міри і тонкої гармонії навколишнього світу. Майстри вміло гармонізують і естетизують підземний суспільний простір, створюючи затишок і відчуття безпеки. Всі монументальні проєкти художників гармонійно пов’язані з архітектурними рішеннями станцій Харківського метрополітену, є їх органічною складовою.

6. На жаль, Ігор Моргунов пішов з життя в 2018 році, але потужний потенціал Ольги Єрофеєвої і Олени Моргунової присутній в їх теперішній творчості, набуває своєї сили для спільної плодотворної творчості в подальшому.

Внаслідок агресії Росії проти України в Харкові зруйнована велика кількість споруд і житлових будинків. Після перемоги України в цій війні гостро стане питання відродження і модернізації нашого міста і країни в цілому. Це дає можливості для створення нових проєктів, модерного вирішення суспільного простору, естетизації і гармонізації. Отже, для митців відкриються нові можливості для втілення мистецьких ідей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Constructive. Харків, 2013. Лютий. №6.

2. *Бібліотека української літератури.* : [сайт] https://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/2775-alegoriya © ukrclassic.com.ua (день звернення 10.03.2020).

3. Бородай Ю. Українська емаль : монографія. Київ, 2013. 264 с.

4. Бреполь Э. Художественное эмалирование : Ленинград : Машиностроение, 1986. 127 с.

5. Бычков В. Малая история византийской эстетики. [pdf]. 288 с.

6. Грибовський В. Петро Калнишевський: нарис біографії (до 320 річчя від дня народження). *Офіційний веб-сайт Українського інституту національної пам'яті*: [сайт]. http://www.memory.gov.ua:8080/ua/publication/content/1596.htm (дата звернення: 13.05.2021)

7. Дем'янчук А. Л. Богородиця в українському іконному малярстві (XI–XIX століття). Основні іконографічні типи. *Вісник ХДАДМ.* Харків, 2016, № 3 с.85-95.

8. Денисенко О. І. Княжа пара, хоч і не з князів. *Музейний провулок.* Київ, 2005. № 1 (3). С. 74-79.

9. Денисенко О. І. Філософія левкасу. *Українська культура.* Київ, 2004. № 5. С. 20-21.

10. Денисенко О.І. Моргунов І., Єрофеєва О., живопис, графіка, монументальне мистецтво. Харків, 2004.

11. Денисенко О.І. Образ «Саду божественних пісень». *Образотворче мистецтво.* 2006. № 2. Київ, с. 120-121.

12. Довгань Ю. Мистецтво емалі в Україні; історичний досвід та сучасний стан : автореф. Дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.05. Харків, 2009. 19 с.

13. Єсипенко К. *Сакральне мистецтво І.Моргунова, О.Єрофеєвої та О.Моргунової (на прикалді емальєрного іконопису для храму Іоанна Богослова) : Матеріали Всеукраїнській науковій конференції професорсько-викладацького складу і здобувачів вищої освіти ХДАДМ за підсумками роботи 2020/2021 навчального року,* ХДАДМ, Харків, 28.05.2021 р. с. 52-53.

14. Єсипенко К. *Емальєрство в сучасному міському середовищі Харкова: мистецькі проєкти родини художників О.Єрофеєвої – І.Моргунова : Матеріали Міжнародної наукової конференції «Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)»,* НАОМА, Київ, 20.11.2021 р.

15. Єрофеєва, О.Моргунова *Інтерв'ю.* Архів авторки.

16. Золя Е. *Собрание сочинений в 26 томах*. Том 24. С. 105-132

17. Ковальова М. Іконографічний канон як художній метод в зображеннях (на матеріалі візантійських пам'яток XI-XIV ст.*)* *Электронная библиотека научно-образовательной, финансовой и художественной литературы* http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=13393&chapter=1 (дата звернення: 13.05.2021)

18. Кондакова І. Метро: интерьер по-харьковски. *Архів сім'ї художника.*

19. Котляр Є. Горизонти Харківської монументальної школи. *Образотворче мистецтво.* Київ, 2006. № 3. С. 86-91

20. Лаврикова М. Жизнь и творчество - одно дыхание! *Губерния.* Харьків, 2012. Жовтень. С. 50-51

21. Лауреати творчих премій Харківського міськвиконкому. Буклет. 2005. С. 9.

22. Левоненко О. Лиризм со штрихами монументализма. *Время.* 2000. 23 травня.

23. Лесінг Г.-Е. *Лаокоон.* Київ : Мистецтво. 1968. 292 с.

24. Маринчак В. *Досвід навернення. Метанойя о. Віктора Маринчака.* Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук, 2020. 304 с.

25. Мизгіна В. О выставке «Триптих». *Праці пам'яткознавців.* Випуск ІІІ. Частина 1. Харків : Курсор, 2014. С. 207-210.

26. *Мистецька антологія Харківщини : історія, традиції, сучасність 1938-2018.* / керівники проекту В.І.Ковтун, В.В.Мизгіна. Харків : Юнісофт, 2 том, 2018 . 136 с.

27. *Мистецька палітра Слобожанщини. Історія, традиції, сучасність.* Харків, 2013. 120 с.

28. Моргунов І. *Автобіографія.* Особова справа. Фонди Союзу художників. 1980.

29. Музейний провулок. Журнал національного художнього музею України, №1[5]/2006, №3[12] /2009, №3[17] /2010, №2[16] /2010

30. Національна спілка художників України : кат. Вист. 2004, 2007, 2008, 2009, 2011, 2013

31. Немцова В. *Харьковская художественная школа конца XVII – конец XX века.* Харьков, 2016. С. 319.

32. *Новий тлумачний словник української мови* / укладачі В.Яременко, О. Сліпушко. Київ. 2000.

33. Образотворче Мистецтво. 1984. № 2. 1989. № 1. 2006. № 4.

34. Осадча О. *Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ — початкуXXI століття:* автореферат дис. канд. Мистецтвознавства. 22 с.

35. Пасюта О. В метро “поселятся” птицы счастья. Комсомольская правда. 2007. 6 февраля. № 22. С.10.

36. Півненко А. Произведения харьковский художников. *Советское монументальное искусство* / уклад. М.Л.Терехович. – Москва : Советский художник, № 5, 1984. С. 180-188.

37. *Православна церква України. Храм Іоана Богослова міста Харкова*. http://bogoslov.kharkov.ua/history. (дата звернення 12.05.2021).

38. Сарабьянов Д. Смирнова Э. *История древнерусской живописи.* Москва : ПСТГУ, 2007. 752 с.

39. Сарабьянов Д. *Стиль модерн*. Москва : Искусство, 1989. 294 с.

40. Свирин А.Н. *Ювелирное искусство Древней Руси XI-XVII веков.* Москва : Искусство, 1972. 188 с.

41. Скляренко Г.Я. *Художник и город.* Київ : Наукова думка, 1990. С. 95.

42. Скляренко Г.Я. Матеріали для історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття. *Історія українського мистецтва* / за ред. В.Г.Скрипник. Київ, 2007. Том 5. с. 626-663.

43. Трієналле графіки Київ - 2012 (Конкурс графічного мистецтва імені Георгія Якутовича). Каталог.

44. Уг С., Соль Б. *Ваша прогулка по Версалю*. Editions Art Lysc. 2006. 192 с.

45. Флоренский П. *Иконостас.* Избранные труды по искусству. [ebook]. Санкт-Петербург : МИФРИЛ. Русская книга, 1993. EBook 2007/ с. 1-175. https://imwerden.de/pdf/florensky_ikonostas_1993. Pdf

46. Чегусова З. Молоді монументалісти України. *Мистецькі шляхи Харківщини. 1938-1998. Х*арків, 1998. – Архів сім'ї художника.

47. Чечельницький С.Г. Нова станція Харківського метрополітену «Олексіївська». Образотворче Мистецтво. №2/2011. № 2. С. 22-23

48. Чечельницький С.Г. Нова станція Харківського метрополітену «Перемога» / С.Г.Чечельницький. – Образотворче Мистецтво. Київ, 2017. № 1. С. 105-110.

49. Шило А.В. Короткие встречи. *Стаття з архіву сім'ї художників.*

50. Шуліка В.В. Ікони Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII сторіччя. *Вісник ХДАДМ*. № 6. 2017. С. 106-111.

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. О.Єрофеєва Натюрморт з динею 1. Мідь, емаль. 30х40. 2003.
2. О.Єрофеєва Натюрморт з динею 2. Мідь, емаль. 30х40. 2003.
3. О.Єрофеєва, І.Моргунов. Яблуневий спас. Поліптих. 45х50. 2015.
4. О.Єрофеєва, І.Моргунов. Яблуневий спас. Поліптих. 45х50. 2015.
5. І.Моргунов. Ню. Мідь, емаль. 30х30, 2003.
6. І.Моргунов. Вечірні вікна. Мідь, емаль. 40х30. 2003.
7. О.Моргунова. Портрет Нарбута. Мідь, емаль. 30х40, 2006.
8. О.Моргунова. Риби. Мідь, емаль, 30х30, 2006.
9. О.Моргунова. З серії Загадкове життя, Мідь, емаль. 30х30, 2007.
10. О.Моргунова. З серії Загадкове життя, Мідь, емаль. 30х30, 2007.
11. О.Моргунова. Крокодили. Мідь, емаль, 30х30, 2007.
12. О.Моргунова Портрет Архипенка. Мідь, емаль, 30х40, 2008.
13. О.Моргунова, Синя квітка, 29х24. Мідь, емаль. 2016.
14. Храм Св. Іоанна Богослова. Харків. Сучасний вигляд.
15. Розташування ікон на дзвініці.
16. Розташування ікон на одній з бань.
17. Спаситель-Христос Вседержитель. Св. Апостол Павел.
18. Св. Трійця.
19. Богородиця Покрова.
20. Богородиця Визволительниця.
21. Ікона Вишгородська Пресвятої Богородиці.
22. Пресвята Богородиця.
23. Св. Фєодосій Печерський. Св. Антоній Печерський.
24. Св. Володимир Великий. Св. Ярослав Мудрий.
25. Св. Равноапостольна княгиня Ольга. Св. Равноапостольна Єлена.
26. Св. Іван Калнишевський. Св. Апостол Андрій.
27. Св. Апостол Марк.
28. Св. Апостол Іоанн Богослов.

29. О. Бородай, О. Бабак. Панно на станції «Видубичи» Київського метрополітену. Емаль. 1991.

30. О. Бородай, О. Бабак. Панно на станції «Видубичи» Київського метрополітену. Емаль. 1991.

31. О. Бородай, О. Бабак. Панно на станції «Видубичи» Київського метрополітену. Емаль. 1991.

32. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».

33. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».

34. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».

35. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».

36. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

37. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

38. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

39. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

40. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

41. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

42. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

43. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

44. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

45. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

46. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

47. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

48. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.

49. Станція Харківського метро «Ботанічний сад». 2004.

50. Станція Харківського метро «Ботанічний сад». 2004.

51. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

52. О. Моргунова. Напис «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

53. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

54. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

55. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Фрагмент. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

56. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Фрагмент. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

57. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

58. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Станція метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.

59. Станція метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010.

60. О. Моргунова. Напис «Перемога». 2016. Гранит, мідь, живописна емаль.

61. О. Єрофеєва, І.Моргунов. Панно на станції метро «Перемога». Харків. 2016. Мідь, живописна емаль.

62. О. Єрофеєва, І.Моргунов. Панно на станції метро «Перемога». Харків. 2016. Мідь, живописна емаль.

ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. О.Єрофеєва Натюрморт з динею № 1. Мідь, емаль. 30х40. 2006.



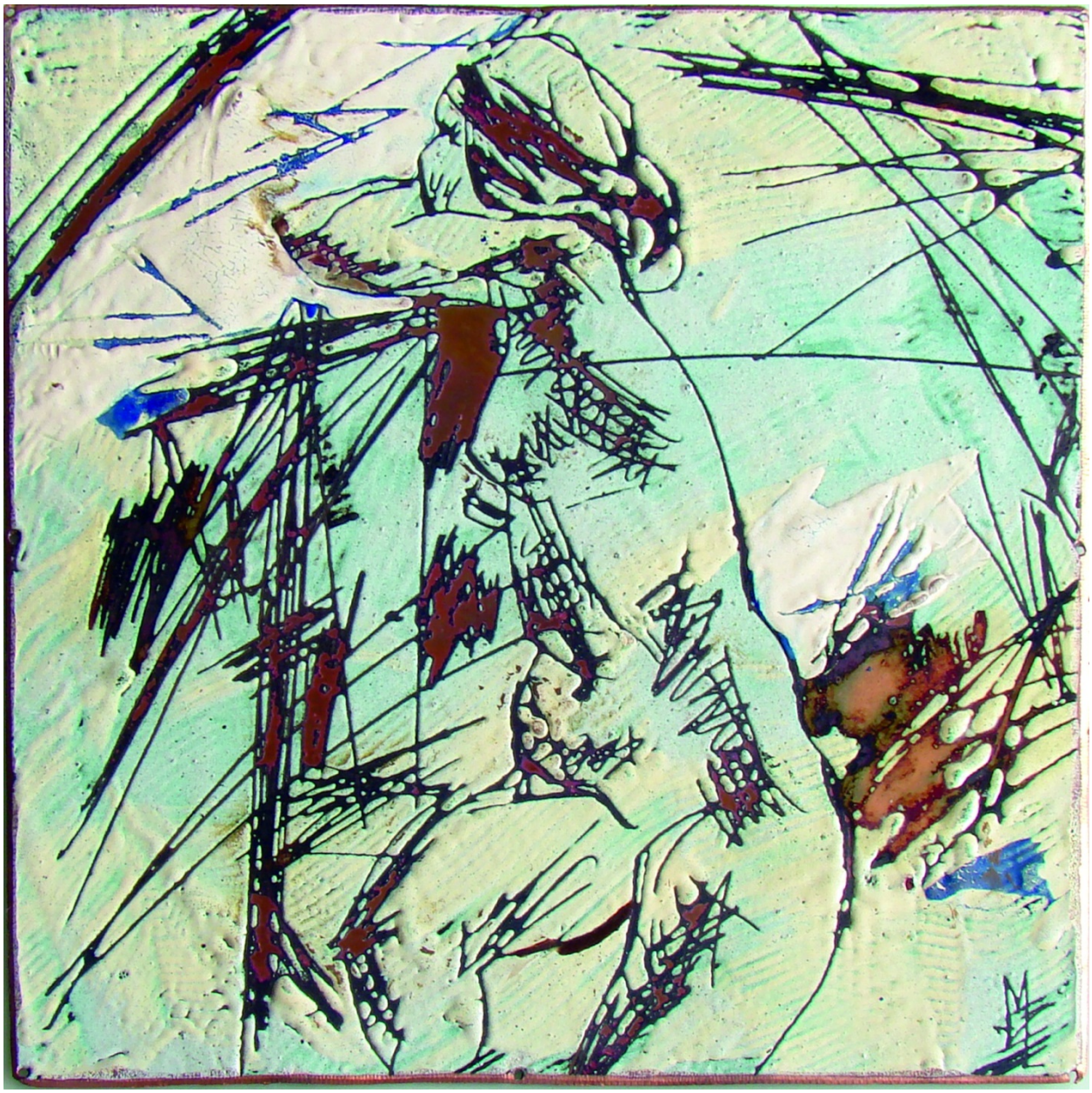
Іл. 2. О.Єрофеєва Натюрморт з динею № 2. Мідь, емаль. 30х40. 2006.



Іл. 3. О.Єрофеєва, І.Моргунов. Яблуневий спас. Поліптих. 45х50. 2015.



Іл. 4. О.Єрофеєва, І.Моргунов. Яблуневий спас. Поліптих. 45х50. 2015.



Іл. 5. І.Моргунов. Ню. Мідь, емаль. 30х30, 2003.



Іл. 6. І.Моргунов. Вечірні вікна. Міль, емаль. 40х30. 2003.



Іл. 7. О.Моргунова. Портрет Нарбута. Мідь, емаль. 30х40, 2006.



Іл. 8. О.Моргунова. Риби. Мідь, емаль, 30х30, 2006.



Іл. 9. О.Моргунова. З серії Загадкове життя, Мідь, емаль. 30х30, 2007.



Іл. 10. О.Моргунова. З серії Загадкове життя, Мідь, емаль. 30х30, 2007.



Іл. 11. О.Моргунова. Крокодили. Мідь, емаль, 30х30, 2007.

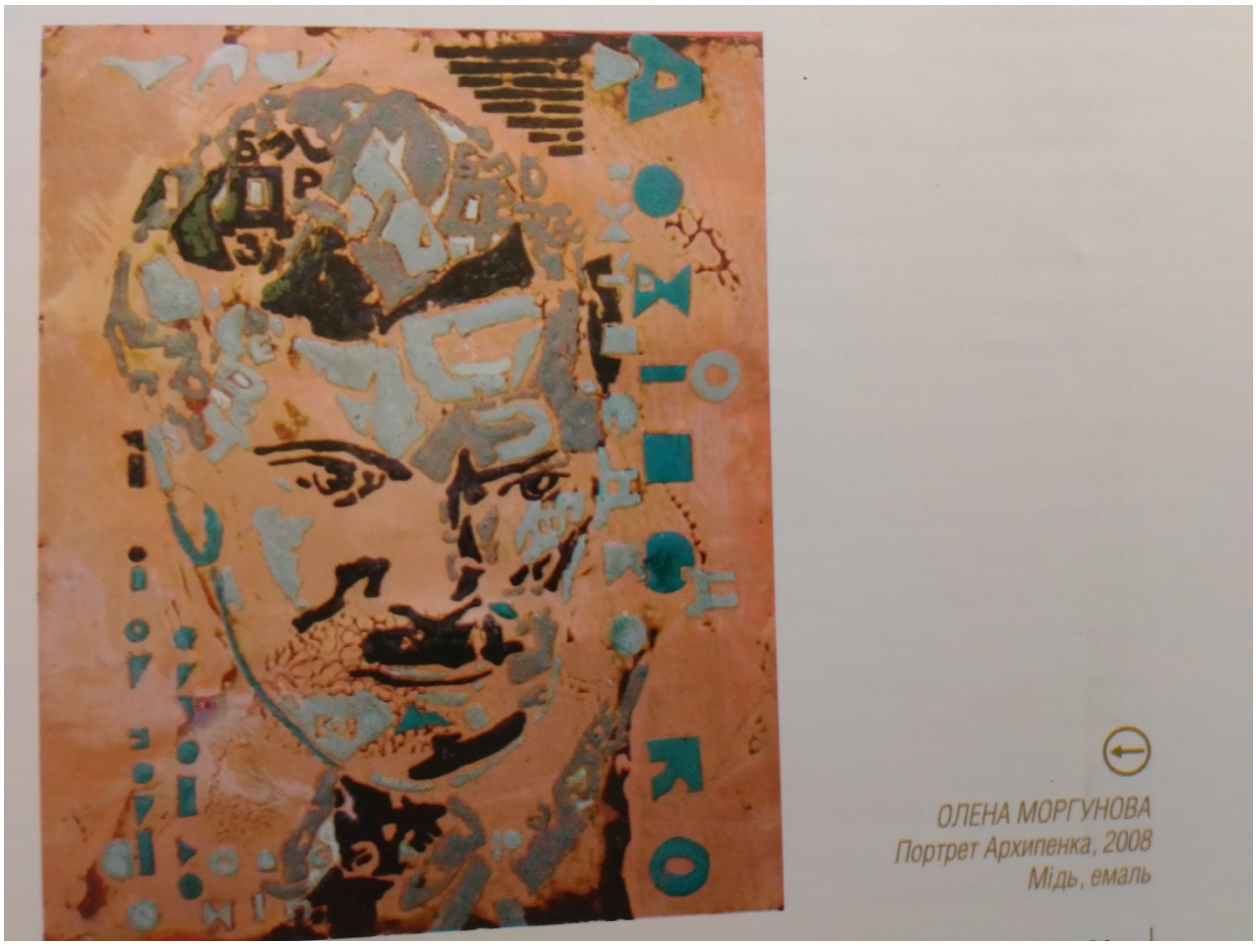


РИС.12. О.Моргунова Портрет Архипенка. Мідь, емаль, 30х40, 2008.



Іл. 13. О.Моргунова, Синя квітка, 29х24. Мідь, емаль. 2016



Іл. 14. Храм Св. Іоанна Богослова. Харків. Сучасний вигляд.



Іл. 15. Розташування ікон на дзвініці.



Іл. 16. Розташування ікон на одній з бань.



Іл. 17. Спаситель-Христос Вседержитель. Апостол Павел.



Іл. 18. Св. Трійця.



Іл. 19. Богородиця Покрова.



Іл. 20. Богородиця Визволительниця.



Іл. 21. Вишгородська ікона Пресвятої Богородиці.



Іл. 22. Пресвята Богородиця.



Іл. 23. Св. Фєодосій Печерський. Св. Антоній Печерський.



Іл. 24. Св. Володимир Великий. Св. Ярослав Мудрий.



Іл. 25. Св. Равноапостольна княгиня Ольга. Св. Равноапостольна Єлена.


СВ·ПРДНЫЙ
ПЕ́ТРЪ
КЛЫШВКІЙ


СТЫЙ·АПЛЪ
АНДРЕЙ·ПЕРВ





Іл. 26. Св. Іван Калнишевський. Св. Апостол Андрій.



Іл. 27. Св. Апостол Марк.


СВ
ЙОАНЪ-ЕУ
ІѠАННЪ БГОСЛ

Іл. 28. Св. Апостол Іоанн Богослов.



Іл. 29. О. Бородай, О. Бабак. Панно на станції «Видубичи» Київського метрополітену. Емаль. 1991.



Іл. 30. О. Бородай, О. Бабак. Панно на станції «Видубичи» Київського метрополітену. Емаль. 1991.



Іл. 31. О. Бородай, О. Бабак. Панно на станції «Видубичи» Київського метрополітену. Емаль. 1991.



Іл. 31. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».



Іл. 32. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».



Іл. 33. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».



Іл. 34. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».



Іл. 35. О. Єрофеєва. Ескіз панно для станції метро «Ботанічний сад».



Іл. 36. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 37. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 38. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



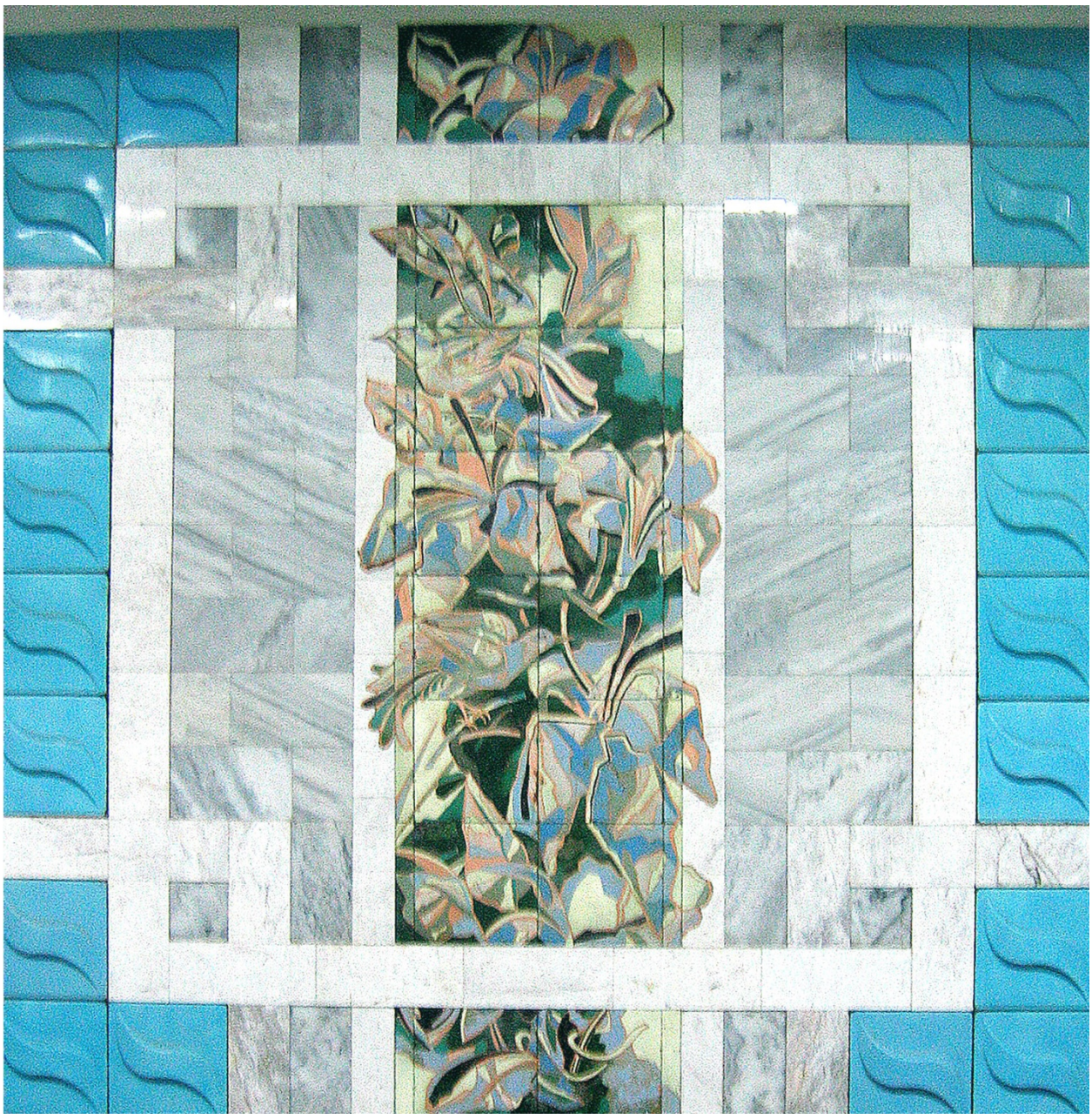
Іл. 39. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 40. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 41. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл.42. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 43. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 44. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 45. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



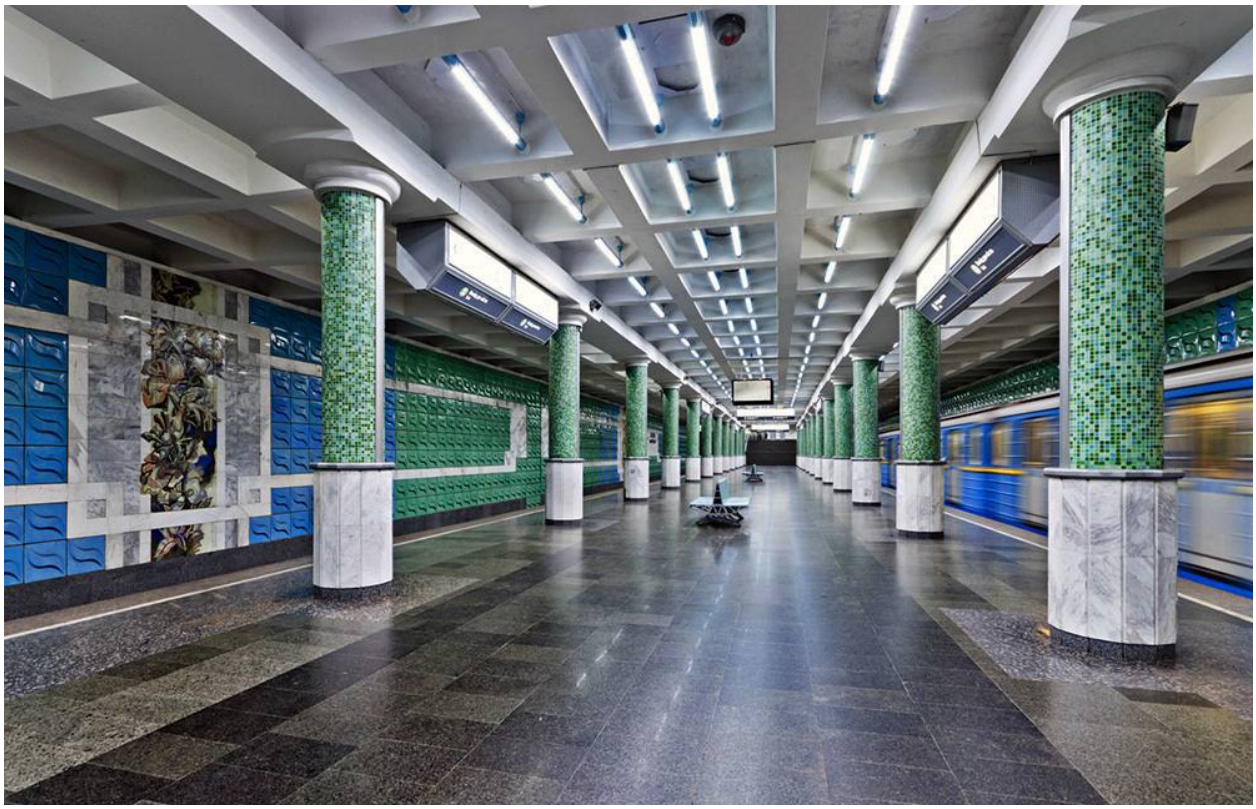
Іл. 46. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 47. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 48. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Монументально-декоративне панно «Квіти і птахи». Харків, 2004. Станція метро «Ботанічний сад». Мідь, живописна емаль.



Іл. 49. Станція Харківського метро «Ботанічний сад». 2004.



Іл. 50. Станція Харківського метро «Ботанічний сад». 2004.







РИС. 51. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



РИС. 52. О. Моргунова. Напис «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



Іл. 53. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



Іл. 54. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



Іл. 55. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Фрагмент. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



Іл. 56. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Фрагмент. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



Іл. 57. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Панно «Міські вінка» на станції метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



Іл. 58. О. Єрофеєва, І. Моргунов. Станція метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010. Мідь, живописна емаль.



Іл. 59. Станція метрополітену «Олексіївська». Харків. 2010.





Іл. 60. О. Моргунова. Напис «Перемога». 2016. Гранит, мідь, живописна емаль.



Іл. 61. О. Єрофеєва, І.Моргунов. Панно на станції метро «Перемога». Харків. 2016. Мідь, живописна емаль.



Іл. 62. О. Єрофеєва, І.Моргунов. Панно на станції метро «Перемога». Харків. 2016. Мідь, живописна емаль.

Есипенко Каринэ

Интервью с Ольгой Ерофеевой и Аленой Моргуновой

23 октября 2020 года

Что-то чарующее и таинственное есть в мастерской каждого художника, а в этой мастерской - особенно. Тут Сократ подглядывает в ноутбук, а античная Венера соседствует со сканнером, тут кажется, что часы отмеряют не минуты с часами, а годы и столетия, причем, как вперед так и назад — в зависимости от желания созерцателя.

Картины, висящие на стенах, создают ощущение проникновения в другой мир, другое, сказочное пространство. Тут возможно все — даже Джоконда может прийти в гости и писесть рядом с вами за столом, как на одной из картин хозяйки мастерской – известной художницы-монументалистки Ольги Ерофеевой, чьи работы видел каждый, кто бывал в харьковском метрополитене. Вместе с мужем Игорем Моргуновым она создавала монументальные панно для станций “Ботанический сад”, “Алексеевская”, “Победа”, а ранее — “Исторический музей”. В работе над станциями Алексеевской линии участвовала и их дочь — тоже художница Алена Моргунова. Она присоединилась к нашей беседе позже, когда пришла в мастерскую с супругом Григорием Куринным и сынишкой Назаром. Дети вообще чувствуют себя здесь как дома — много лет назад Ольга и Игорь стали обучать детей изобразительному искусству в созданной ими детской студии “Азъ”. Они проводили занятия непострественно в пространстве мастерской. Многие из их учеников уже стали художниками. Сейчас Алена заменила в студии своего отца, который, к сожалению, уже ушел из жизни. Мы говорим об их совместной работе над иконами на эмали, выполненными для храма Иоанна Богослова Православной Церкви Украины в Харькове. Церковь эта была построена в 1885 году по проекту архитектора Ф.И.Данилова, в 1932 году она была частично

разрушена, а в 1990-х годах возродилась к жизни. Свой вклад в оживление этого храма внесла и семья Ерофеевых-Моргуновых.

Есипенко Каринэ: Ранее вы обращались в своем творчестве к сакральной теме и библейским сюжетам, но это было скорее намеком, неявным указанием. Создание икон на эмали — було новым для Вас опытом. Как получилось, что именно Вы занялись этой работой?

Ольга Ерофеева: Когда Виктор Ющенко пришел к власти, он и Арсен Аваков помагали отстраивать старые церкви. Они заказали нам эту работу. Заказчики сначала хотели витражи или мозаику, а потом увидели нашу работу на эмали и решили, что иконы должны быть на эмали. Но до этого мы делали на эмали цветы, а лики — это совсем другое дело. Как их сделать? Мы взялись за работу. Работа оказалась очень сложной. Всю работу с эмалью мы делали в Киеве потому, что у нас не было муфельной печи для обжига. Мы все лето 2008-го года работали в мастерской, в подвале, сушили, а потом везли на машине обжигать на эмалевом заводе. И это тоже усложняло работу. Параллельно мы сделали 30 портретов выдающихся украинцев для брата Виктора Ющенко — Петра. Мы писали портреты, а на деньги, полученные за них, могли закупать все для этой работы. У нас было много помощников, целая группа и их всех нужно было кормить.

К.Е.: Эмаль — древняя и очень сложная техника, где вы учились работе с ней:

О.Е.: Основам техники мы учились у эмальера Александра Бородая. (Он считается основоположником современной школы украинских эмальеров). Он, в свою очередь, учился в городе Кичкемет (Венгрия). Там был заезд эмальеров. Хоть мы и учились технике, но пришлось придумать свою технику, особенную. Бородай не делал с нами эту работу. Он сотрудничал, когда мы делали эмали на станции Ботанический сад, эскизы делала я, а расписывать по эскизам помогали ученики Бородая. Так как это очень большая работа.

Бородай научил Гришу (Куринной Григорий — муж Алены Моргунововй) обжигать и сушить эмаль. Мы все работали, мы все были взаимозаменяемы.

Алена Моргунова: Когда работали над эмалью для Алексеевской мы с мамой красим, папа с Гришей обжигают.

О.Е.: Обжиг очень вреден для здоровья. Это можно делать только в противогазе. К сожалению, Игорь и Бородай, который делал с нами 2 работы обжигали без противогазов.

Обоих уже нет. Они еще надо мной смеялись, когда я маску одевала.

А.М.: Техника А. Бородая для этой работы не подходила. Обучившись у него основам техники, мы внесли свои дополнения и коррективы. Бородай свои работы до “мусорного состояния” жег. Для творческой работы это классно, а для монументальной живописи не подходит.

Я как-то свою эмаль оставила ему запекать, - решила, что следить не буду, обожжет и без меня. А прихожу и вижу, что он ее пережег. Ой, что это? Что за цвета?

Золота в работах Бородая не оставалось. А мы добились того, что не было прогаров. Папа (Игорь Моргунов) придумал задувать лица. Они тогда получились легкие и воздушные.

О.Е.: С ликами отдельная история. Игорь нашел гениальное решение. У Бородая лица получались очень темными, потому, что он передерживал изображения в печи. Как живописная работа — это хорошо, интересно, но для иконы это недопустимо. Лики должны быть светлыми.

Должен был приехать отец Виктор (настоятель храма), чтобы проверить как идет работа. Уже были готовы одежды, а ликов не было. Нужно было их быстро сделать. Игорь придумал, что лики закрашиваются белой краской, взяли “рябчик”, (белая матовая краска определенного производителя) и задували пульфоном — компрессором...

А.М.: ...закрыли лица напылением. (Продолжила мысль Ольги Алена).

О.Е.: А потом я прописала лики в живописной манере. Я счастлива, что лики никому не доверила!

К.Е.: Расскажите, пожалуйста, о технике эмали.

О.Е.: Обычную икону на эмали не напишешь.

Мы писали с канонических икон: с Троицы Рублева, с иконы Озерянской Богоматери, Пищанской Богоматери, писали Княгиню Ольгу, Равноапостольную Елену, Богородицу Одигитрию с омофором, апостолов, святых, Христа. Отец Виктор следил, чтобы все было в соответствии с каноническими иконами. А мне очень хотелось сделать больше голову младенца-Христа.

Сначала под технику работы по эмали разрабатывался эскиз, я рисовала с маленьких иконок. Потом рисуется картон в натуральную величину. С картона через капирку нужно перевести на медные пластины. Каждое изображения составляли из двух и более пластин.

Потом фломастером уточняется контур, делаем линию более точной. Почему фломастером? Он выжигается при запекании, а карандашный грифель остается и не исчезает. Потом подбирается палитра. Основы живописи здесь применяются в схематическом виде. Чтобы сделать объемным изображение нужно цвет разложить, используя полутон, тон, рефлекс, тень, свет. Нужно учесть, что будет теплое, что холодное. И так и писать – как говорила Яблонская. В цветовом решении самое непонятно: как быть с черными плащами — я нашла выход — разбить складками.

Краски не должны смешиваться потому, что непонятно как они войдут друг в друга. Трудно спрогнозировать как окислы металлов взаимодействуют. Если не нужно объема — то можно делать опыты: смешивать цвета, смотреть, что получается. При этом обязательно нужно следить, чтобы не оставался след от кисти. Между каждым цветом должен быть резерв, в данном случае это медная пластина. Краска должна быть густая, определенной консистенции. В эмали в противоположность от витража краска выпуклая, а в витраже выпуклый резерв — металл, который выступает над стеклом и разделяет цвета. В эмали медная пластина так и остается, после высыхания краски ее

можно зачистить, тогда будет блестеть. В этих иконах резерв зачищали щеткой, наждаком, а массив фона не зачищали, он остался медного цвета.

А.М.: Вычистить, отточить все линии очень сложно, руку нельзя положить, нужно держать на вису. Папа любил это делать. Это кропотливая работа. Краска как высохший песок, нужно работать аккуратно, бережно и точно, чтобы было ровно.

О.Е.: А потом обжиг. Каждый слой краски обжигается в муфельной печи при температуре 700-900 градусов. Очень многое зависит от температуры. Под воздействием температуры меняется цвет. Нужно добиться совпадения цветов на пластинах, которые складываются в одно изображение. Было такое, что портилось изображение и переделывали, а пластины из меди были дорогие.

А.М.: Эта работа во многом была особенной, например, отличалась от эмали на станции метро «Перемога» даже по количеству обжигов. Обычно до 3-х обжигов — основной и флюс, (глазурь, стекловидное прозрачное покрытие), а тут их было больше — до 6-ти раз. Сначала делали серую подложку под одежду, цвета, тени, лица, а если что-то не получалось, исправляли и снова - обжиг. Была опасность передержать платину в печи и цвет не будет совпадать на разных частях картины. Все белое было в конце. После обжига я писала шрифты и нимб холодной эмалью. С буквами было непросто разобраться, пришлось консультироваться. Мы предлагали нимбы заполнить сусальным золотом, но заказчики решили этого не делать.

О.Е.: Всего мы сделали 12 икон (по 6 на каждый барабан) и 4 большие арки. Изображения святых имеют большой размер 120 на 50 см. Издалека иконы смотрятся объемно и цельно. Фон — чистый и под эмалью он становится золотым.

К.Е.: А в каком году вы работали над иконами?

И тут все задумались, стали вычислять, вспоминать. В итоге дата была установлена:

лето 2008 года.

К.И.: Какие самые яркие впечатления от работы?

А.М.: Яркие впечатления от того, что работа была сложная. Когда эмаль высыхает, она как песок, который смешан с водой и высох. Чтобы запечь — нужно везти на завод, до нее нельзя дотрагиваться и нужно аккуратно это делать, чтобы изображение не сместилось. Если бы мы знали насколько эта работа будет сложной, мы бы, наверное, не взялись.

О.Е.: Мы смогли это сделать потому, что мы учились у хороших учителей.

Вот так мы поговорили о необыкновенно сложной и кропотливой работе этой уникальной семьи в технике эмали. От мастеров потребовались не только знания, навыки и опыт живописцев-эмальеров, но и интуитивное чутье, чувствование магии взаимодействия эмали и огня. Время и температура обжига требуют как опыта так и интуиции и тогда получается уникальное произведение искусства, которое даже сам автор повторить не в силах.

Как говорят: “Богоугодное дело сделали”.